

27 B

EX-LIBRIS



FR. LAUBACH

GUTENBERG-JAHRBUCH 1930 / HERAUSGEGEBEN VON A. RUPPEL
VERLAG DER GUTENBERG-GESELLSCHAFT IN MAINZ

GUTENBERG
JAHRBUCH
1930

GILFENBERG
JAHREBUCH
1930



2366
1934

VORWORT

Dieser fünfte Jahrgang des Gutenberg-Jahrbuches erscheint in einem neuen Kleide. Auch der nächste Jahrgang soll in gleicher Art gebunden werden, um so einen Zweijahres-Rhythmus in der äußeren Erscheinung des Jahrbuches herzustellen und ihm gleichzeitig die Freiheit zu wahren, mit der Änderung des Geschmackes und der Einbandtechnik Schritt zu halten. Wiederum hatte Ernst Rehbein in Darmstadt den Einband übernommen.

Die Herstellung von Satz und Druck war diesmal Franz Rutzen, dem neuen Besitzer der altbekannten Zabernschen Druckerei in Mainz übertragen. Als Schrift wurde die neue Mundus-Antiqua der Schriftgießerei D. Stempel in Frankfurt a. M. verwandt. Der Druck erfolgte auf einer neuen Schnellpresse der Firma König & Bauer A-G, Würzburg; die Farbe lieferte die Chemische Fabrik Gebr. Hartmann, Halle-Ammendorf.

Die Druckstöcke für die Textabbildungen stellte die Ätzanstalt Gebr. Klingspor in Offenbach a. M. her, während das Eindrucken der Kupfertiefdrucktafeln von der Kunstanstalt Zedler & Vogel in Darmstadt besorgt wurde. Die Klischees für die Arbeit Kners über Ludwig Kozma stammen aus der Druckerei des Verfassers, der auch die Abbildungsbeilage S. 313–328 in seiner Offizin zu Gyoma in Ungarn druckte. Das Papier mit dem Wasserzeichen des Gutenberg-Museums fertigte die Papierfabrik J. W. Zanders in Bergisch-Gladbach an.

Für Inhalt und Form der einzelnen Aufsätze sind die Verfasser verantwortlich. Daß in unserem Jahrbuch gegensätzliche Auffassungen über die früheste Druckgeschichte weitherzig Aufnahme finden, halte ich für ein Gebot der internationalen Wissenschaft. Das Gutenberg-Jahrbuch steht jedem offen, der etwas Wichtiges zur Geschichte und Gegenwart der Druckkunst zu sagen hat und seine Ansicht mit ernsthaften Methoden verteidigt. Hier mögen deshalb auch die Vertreter der ostasiatischen Druckkunst und die Anhänger des Laurens Janszoon Coster zu Worte kommen. Denn in dem wissenschaftlichen Streit der Meinungen werden unbewiesene und unbeweisbare Hypothesen am ehesten fallen und die wahren Tatbestände am klarsten offenbar werden.

Wiederum mußte die Auflage um ein volles Fünftel erhöht werden; wir nehmen diese Tatsache als ein Anzeichen dafür, daß das Gutenberg-Jahrbuch in immer stärkerem Maße die internationale wissenschaftliche Sammelstätte für die Geschichte der Druckkunst geworden ist.

Für redaktionelle Mitarbeit und für das Mitlesen der Korrekturen bin ich in diesem Jahre meinen Kollegen Heinrich Heidenheimer, Adolph Tronnier und besonders Hans Knies zu herzlichem Dank verpflichtet.

Mainz, im Juni 1930.

RUPPEL

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Die Großtat der Letter. Von Professor Christian Heinrich Kleukens in Mainz . . .	9
La Métallographie et le Problème du Livre. Par Maurice Audin, imprimeur à Lyon	11
Der holländische Frühdruck und die ersten Versuche Gutenbergs in Straßburg. Von Prof. Dr. Gottfried Zedler, stellv. Direktor der Landesbibliothek in Wiesbaden	53
Das Missale speciale Constantiense. Von Geheimen Regierungsrat Prof. Dr. Konrad Haebler, Bibliotheksdirektor i. R. zu Dresden	67
Ein angeblicher Originalbrief Gutenbergs aus dem Jahre 1438. Mit einer Abbildung. Von Dr. A. Ruppel, Direktor des Gutenberg-Museums in Mainz	73
Gutenberg im Roman und Drama. Von Paul Alfred Merbach in Berlin	77
Le due Edizioni della „Musica practica“ di Bartolomé Ramis de Pareja. Di Albano Sorbelli, Direttore della Biblioteca comunale dell' Archiginnasio di Bologna . . .	104
Nota per Mattia Moravo. Con tre Figure. Di Tamaro de Marinis, Firenze	115
Bücheranzeige von Anton Sorg in Augsburg 1483/84. Mit zwei Tafeln. Von Dr. Adolf Schmidt, Landesbibliotheksdirektor i. R. zu Darmstadt	119
La Fortuna del Pronostico di Giovanni Lichtenberger in Italia nel Quattrocento e nel Cinquecento. Con sedici Figure. Di Domenico Fava, Direttore della Regia Biblioteca Estense di Modena	126
Quellen zur Geschichte des Bamberger Buchdrucks im 15. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Gottfried Zedler, stellvertr. Direktor der Landesbibliothek in Wiesbaden . . .	149
Die beiden von Zellschen Exlibris. Mit zwei Abbildungen. Von Dr. Max Joseph Husung, Leiter der Inkunabelabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin	158
Ein Bücherzeichen als Titelverzierung eines Wiegendruckes. Mit einer Abbildung. Von Hofrat Dr. Ferdinand Eichler, Bibliotheksdirektor a. D. in Graz	163
Wappenholzschnitte aus Wiener Frühdrucken. Mit sechs Abbildungen. Von Dr. Hed- wig Gollob, Bibliothekarin an der Bibliothek der Technischen Hochschule in Wien	166
Die Wittenberger Heiligtumsbücher vom Jahre 1509 mit Holzschnitten von Lucas Cranach. Mit sechs Abbildungen. Von Ernst Schulte-Strathaus in Soln bei München	175

Angabe des Buchumfanges auf französischen Buchtiteln des XVI. Jahrhunderts. Von Hofrat Dr. Hanns Bohatta, Oberbibliothekar i. R. zu Wien	187
Bücherillustrationen des Peter Coeck von Alost. Mit sieben Abbildungen. Von A. J. J. Delen, Conservator am Plantin-Moretus-Museum in Antwerpen	189
Der Wiener Buchdrucker Rafael Hoffhalter und sein Sohn in Ungarn. Von Prof. Dr. Paul Gulyás, Oberbibliothekar am Ungarischen Nationalmuseum in Budapest	198
Die Anfänge der Druckkunst in Nancy. Mit sechs Abbildungen. Von Dr. Albert Kolb, Direktor der Universitätsbibliothek in Nancy	209
Voltz, Hilden, Mellemann. Ein Beitrag zur Geschichte des Berliner Buchdrucks im 16. Jahrhundert. Mit sechs Abbildungen. Von Dr. Ernst Crous, Bibliotheksrat an der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin	226
Early Printing in America. By John Clyde Oswald, Managing Director of New York Employing Printers Association, New York	236
Der Ursprung der Presse am Rio de la Plata und das Buch „De la diferencia entre lo temporal y eterno“. Mit einer Abbildung. Von Carla von Müller in Buenos Aires	238
Balthasar Moretus III. Von Dr. Maurits Sabbe, Professor an der Universität in Brüssel, Direktor des Plantin-Moretus-Museums in Antwerpen	246
The Westward Migration of the Printing Press in the United States 1786-1836. By Douglas C. McMurtrie, Ludlow Typograph Company, Chicago	269
Der moderne Holzschnitt in den Niederlanden. Mit zehn Abbildungen. Von R. W. P. de Vries jr. zu Hilversum in Holland	289
Ludwig Kozma als Buchkünstler. Mit neun Abbildungen und sechzehn Tafeln. Von Emerich Kner, Buchdrucker und Verleger in Gyoma in Ungarn	298
Die tschechische Schriftproduktion. Mit zwei Schrifttafeln. Von Arthur Novák, Prag	329
Phonetische oder etymologische Rechtschreibung – oder? Von Oberstudiendir. Paul Renner, Leiter der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München	338
Die Auswanderung europäischer Sammlungen nach Amerika. Von Professor Dr. Wilhelm Ludwig Schreiber, Privatgelehrter in Potsdam	343
Buchdrucker und Buchfreund, ein heikles Thema. Von Professor Chr. H. Kleukens, Leiter der Ernst Ludwig-Press und der Mainzer Presse in Mainz	347
Vierjahresbericht über die Tätigkeit der Gutenberg-Gesellschaft vom Juli 1926 bis Juni 1930. Von Dr. A. Ruppel, Direktor der Stadtbibliothek in Mainz	352

DIE GROSSTAT DER LETTER

VON CH. H. KLEUKENS

Die Menschheit versagte noch niemals,
wenn es darauf ankam, undankbar zu sein.

In Pavillon unter schattigen Platanen schmückt in Mainz den Platz, den einst die Franziskanerkirche umfaßte. Innerhalb deren überpflasterten Grundmauern ruht noch heute Gutenberg, durch Nachforschungen niemals gestört. Wie ein jeder weiß, ist die Erfindung des Gießens beweglicher Lettern für die Menschheit von gewaltiger geistiger Bedeutung geworden. Mehr als den Blinden wurden dem Seher Flügeltüren ins Freie geöffnet. Wissenschaft und Kunst, diese Kostbarkeiten des Lebens, erhielten einen ungeahnten Zugang zur Allgemeinheit. Wie Ausgehungerte bemächtigten sich alle Völker des neuen Kulturvermittlers: der Letter. Gewiß, mit Klinkersteinen kann man Häuser bauen, aber auch Fensterscheiben zerschlagen. Auch die Letter können Buben mißbrauchen. Indes, für Schandtaten wird niemand den Ziegel verantwortlich machen mögen und kein Einsichtiger die Letter. Abschaffung überholter, Einführung neuer Lebensformen wäre uns ohne Mitwirkung der Druckerpresse undenkbar. Im ewigen Befreiungskriege der Kultur von Unkultur steht diese ständig auf Vorposten. Alte und neue Ideen und Gedanken, durch sie in die fernsten Winkel der Erde ausgesät, bringt sie in millionen und abermillionen Hirnen zur Wirkung und zeitigt Schöpfungen, die vor Gutenbergs Großtat undenkbar waren, noch Jahrtausende lang undenkbar geblieben wären. Entwicklungen, zu denen früher der menschliche Geist Generationen benötigte, reifen jetzt durch Gutenbergs Idee der Letter gewaltig und unerwartet rasch in wenigen Jahrzehnten heran. Diese jeglichen Fortschritt tragende Idee eroberte von Mainz aus die Welt. Jede andere wichtige Erfindung verblaßt vor der leuchtenden schwarzen Kunst der Letter, die das Aufkommen fruchtbarer Gedanken beschleunigt und in verschwenderischer Fülle rasch und freigebig verbreitet – die dann oft ein einzelner geschickt und schnell zusammenfaßt und, am augenfälligsten in großartigen „Wundern“ der Technik, der Allgemeinheit nutzbar zu machen versteht. Dieses Zusammenfassen erfolgt auf den Gebieten der Wissenschaft, Technik und Kunst naturgemäß manchmal gleichzeitig in verschiedenen Köpfen und in verschiedenen Erdteilen. Gleichartige Ideen erwachen gleichzeitig in Vielen. Prioritätskämpfe sind häufig die Folge; die Gottheit aber würde sie stets zu Gunsten der befruchtenden Großtat der Letter entscheiden. Das Kollektivgehirn, das alles Wissen, Wollen und Wünschen umfaßt, das Ländergrenzen nicht kennt, und neuerdings auch fernakustisch genährt wird, wächst von Stunde zu Stunde. Die Schnellpressen sausen in ständig gesteigertem Tempo; und immer kürzer werden die Zeitspannen der einzelnen Entwicklungs-etappen. Die winzigen Menschlein, durch Sprache und Schrift zu Sippen und Völkern

geworden, wachsen durch die Erfindung der Raum und Zeit überwindenden Letter zu gigantischer Größe, zur Menschheit empor.

Jerusalem, Mekka und Rom sind heilige Stätten des Seelenlebens und werden als solche gepflegt. Mit Grund, mit Recht! Mainz aber, die selbstlose Mutter jeglicher heutigen Zivilisation und Kultur, müßte in der Achtung der Welt viel höher dastehen, wenn sich die werdende Menschheit ihrer Begnadung stärker und stolzer bewußt wäre.

Die Welt hat die Pflicht dankbarer Verehrung! Sie hatte schon immer diese Pflicht! Sie ward sich bisher der Größe nicht bewußt! Sie werde es nun! Der Tempel der Nationen verdränge den zufälligen Pavillon, denn unter ihm ruht Johannes Gutenberg irgendwo. Schlank, in schlichter Größe wie die kristallklare Architektonik einer durchgeistigten Buchkolumne strebe der Bau gen Himmel, alles überragend, mit goldener Kuppel, gekrönt mit dem Wappen der Letter, dem Symbol des Lichts. Den alten Namen der ehrwürdigen Stadt soll er mit neuem, berechtigten Glanz überstrahlen. Mainz gebe den Platz, die Völker die Mittel! Er werde, weithin sichtbar, das Dank-Mal der Kulturmenschheit, ihr Wallfahrtsziel!

LA METALLOGRAPHIE ET LE PROBLEME DU LIVRE¹⁾

PAR MAURICE AUDIN

I. LE POINT DE VUE TECHNIQUE

LES ORIGINES DE L'IMPRIMERIE ET LA XYLOGRAVURE

L'histoire d'une invention aussi remarquable que celle de l'imprimerie implique nécessairement un étroit parallélisme entre le développement matériel des moyens d'expression et celui de la pensée. Sans aucun doute le Moyen Age fut l'époque d'un seul livre, la Bible; toutes les spéculations de l'esprit prenant leur source ou aboutissant là; mais rêver ou dissenter aussi longtemps sur un même sujet prédisposait à une véritable révolution intellectuelle au jour où la source initiale se serait affaïdie et où les moyens de coordination de la pensée humaine seraient un peu moins embryonnaires. Ces deux ordres de faits constituent, à notre sens, les raisons médiate de l'apparition de l'imprimerie, celles qui dominent le problème. Il faut les distinguer des raisons plus immédiates et secondaires; car, en certaines conjonctures, celles-là sont en flagrante contradiction avec celles-ci. C'est le cas en ces matières puisqu'il apparaît que les premières impressions furent des travaux de propagande religieuse, alors que le mouvement de l'esprit, dont l'imprimerie est le symbole, trahissait en son principe un désir d'émancipation, un secret besoin de s'affranchir des œillères de la Scolastique, désir et besoin qui débordaient les possibilités matérielles de vulgarisation. N'était cette immobilité critique du Moyen Age, l'invention de l'imprimerie eût été avancée de plusieurs siècles. Déjà, au II^e siècle après J.C., l'estampage sur pierre était employé en Chine; M. Gusman²⁾ donne plusieurs reproductions de telles impressions. La technique en était curieuse et fort simple: on appliquait la feuille à imprimer sur la pierre gravée où les traits du dessin étaient épargnés en relief; puis, au moyen d'une brosse, on la faisait pénétrer jusqu'au fond des creux; la feuille enlevée constituait un flan, sur lequel les parties saillantes de la gravure apparaissaient en creux et les fonds en relief; on passait enfin de l'encre sur la feuille ainsi ouvrée, sans que cette encre pénétrât dans lesdits creux, et l'on obtenait un négatif de la gravure primitive où toutes les lignes du dessin tranchaient en blanc sur les surfaces noires.

• 1) Dans cette étude, nous emploierons les termes xylogravure et métallogravure dans le sens un peu restreint de gravure d'images, car nous estimons que, dans cette technique, la gravure seule importe, l'impression n'étant là qu'une expression du labeur effectué sur la planche; de même les termes xylographie et métallographie désigneront l'action d'imprimer des textes par le moyen de blocs gravés, car si cette technique n'était parfois guère différente de la précédente, le but poursuivi était absolument nouveau: exprimer sur le papier la pensée humaine au moyen d'une écriture artificielle qui permettrait la reproduction rapide et quasi indéfinie d'un même texte.

2) Gusman, la Gravure sur bois et d'épargne sur métal du XIV^e au XX^e siècle, p. 18.

On ne connaît malheureusement pas la date exacte à laquelle cette forme d'impression apparut en Europe; il est probable que ce fut d'assez bonne heure et afin de reproduire sur papier le dessin gravé en relief sur certaines plaques de métal du genre de la porte de tabernacle dont parle M. Schreiber ¹⁾). Aussi bien, ces travaux ne furent-ils pas de véritables impressions, mais bien plutôt d'ingénieux moyens de conserver l'exakte image de pièces gravées.

Bientôt cependant le manuscrit, trop long à établir, trop coûteux aussi, ne répondit plus aux besoins intellectuels, de jour en jour plus pressants. Or, il existait déjà, de façon embryonnaire il est vrai, une forme d'impression tabellaire, l'estampillage, qui se servait de la xylogravure. Elle était employée depuis fort longtemps, depuis le X^e siècle pour le moins, dit M. Gusman ²⁾); il est même possible, ajoute cet auteur, que le Codex Argenteus d'Upsal, possédât quelques capitales estampées à chaud. Cependant certains auteurs le nient et ne veulent voir en ces initiales, aussi bien que dans celles qui furent exécutées au XII^e siècle à Einsiedeln par le moine Frowin, que le produit d'une technique de reproduction au patron; et M. E. Fleury ³⁾ ayant remarqué sur un manuscrit de la Bibliothèque de Laon, du XII^e siècle, les traces indéniables de l'emploi de planches gravées (fouillage de lettres, bavochages de l'encre, empâtements, identité absolue des mêmes lettres) croit pouvoir reconnaître en ce travail l'une des premières manifestations du procédé d'estampillage.

Peu importe; il reste que, depuis fort longtemps, les grandes lettrines de certains manuscrits étaient, pour la plus grande rapidité du travail, imprimées au moyen d'estampilles de bois ou de métal et rubriquées ou enluminées ensuite.

Mais là ne se bornait point, à cette époque, le travail du bois en vue de l'impression. On gravait sur bois en Italie, dès le milieu du XIV^e siècle, nous affirme Passavant ⁴⁾), et Weigel partage cet avis. On possède en effet un fragment de tapisserie en toile, imprimé au moyen de formes taillées sur bois et qui doit être daté de cette époque. De plus, il est très probable que, dès le XII^e siècle ou le commencement du XIII^e, on employait en Italie le bois gravé pour imprimer sur des étoffes de soie.

M. Bouchot ⁵⁾ s'empare de ces exemples pour fixer l'usage auquel fut destiné le bois Protat par son créateur. Il s'emploie habilement à le dater et s'arrête à la date de 1380. Il se pourrait cependant que ce bois ne fût qu'une copie postérieure d'un thème exécuté à cette époque; c'est l'avis de quelques auteurs allemands. Mais M. Bouchot a entièrement raison lorsque, après un long exposé, il conclut en affirmant que ce bois fut exécuté en vue de l'impression sur étoffes; ses grandes dimensions interdisant, en effet, toute pensée d'impression sur papier ou sur parchemin.

Car, lorsqu'on se mit enfin à confectionner toute une imagerie populaire, on grava sur bois des images de dimensions beaucoup plus restreintes. D'abord exécutées sans

¹⁾ Schreiber, Die älteste Stereotyp-Matrize, dans Gutenberg-Jahrbuch, 1927, p. 44.

²⁾ Gusman, op. cit. p. 16.

³⁾ E. Fleury, les Manuscrits de la Bibliothèque de Laon; selon Bouchot, Un ancêtre de la gravure sur bois, p. 17.

⁴⁾ Passavant, le Peintre-graveur, I, p. 126.

⁵⁾ Bouchot, op. cit. p. 72 et 119.

aucune légende ou prière gravée, elles s'enrichirent bientôt de textes de plus en plus importants, également taillés dans le bois. Pendant la première moitié du XV^e siècle on fit beaucoup de ces images; les plus célèbres sont la Vierge de Bruxelles dont la date de 1418 est jugée inexacte par Passavant ¹⁾ qui lit – sans raison péremptoire – 1468; le Saint Christophe de la collection Spencer, de 1423; le Saint Sébastien de Vienne, de 1437.

Il n'entre pas dans le cadre de cet essai d'étudier, même de façon succincte, la Xylogravure, ses méthodes, son évolution, son génie particulier et son œuvre. D'innombrables pages ont été écrites sur ce sujet et nous renvoyons aux savants ouvrages de MM. Bouchot ²⁾, Dutuit ³⁾, Gusman ⁴⁾, Passavant ⁵⁾, Renouvier ⁶⁾, Schreiber ⁷⁾, et tant d'autres.

Mais de l'ensemble des travaux consacrés aux procédés de gravure sur bois, il semble résulter que la xylographie n'est pas antérieure à la typographie comme moyen d'impression du livre et que les deux techniques s'attelèrent ensemble à ce problème vers 1440, comme le dit fort bien M. Mortet ⁸⁾. Nous sommes ainsi forcé d'admettre que ce n'est point le livre xylographique qui donna l'idée du livre typographique. Il se faut défier de la logique lorsqu'on étudie après coup un fait obscur. En l'espèce, si, du point de vue de la technique pure, il est absolument certain que la xylogravure précéda de beaucoup la typographie, il apparaît d'une façon non moins sûre que la technique du livre typographique évolua beaucoup plus rapidement que celle du livre xylographique, puisque cette dernière n'eut son plein essor que vers 1470 alors que la typographie avait donné déjà toute sa mesure.

Il vint cependant à l'esprit des xylograveurs, afin de remplacer l'onéreux manuscrit, d'imprimer de véritables livres au moyen de leur procédé; mais ils n'eurent pas immédiatement l'idée que le texte pouvait être entièrement gravé sur bois, ou du moins, s'ils l'eurent, ce travail colossal et fastidieux les rebuta. C'est pourquoi nous connaissons l'existence de nombreux livres xylo-chirographiques où, à côté de l'image gravée, le texte est manuscrit.

Mais, peu à peu, il venait à l'esprit des hommes, d'une façon bien vague encore et très embryonnaire, l'idée que l'art d'impression, réservé jusqu'alors à la production d'une imagerie sacrée populaire, pouvait être appliqué au problème du Livre, l'essentiel gardien de la pensée. Il semble bien que c'est cette possibilité devenue nécessité qui donna à l'activité humaine l'impulsion nécessaire. Mais encore faut-il savoir par quels moyens matériels elle y parvint.

S'il faut abandonner l'idée, parfois admise, de l'antériorité du livre xylographique, ne pourrait-on admettre, diront certains, que l'image gravée avec un texte abondant, telle

¹⁾ Passavant, op. cit. I, p. 110.

²⁾ Bouchot, op. cit. et les deux cents Incunables xylographiques du Département des Estampes.

³⁾ Dutuit, Manuel de l'Amateur d'estampes.

⁴⁾ Gusman, op. cit.

⁵⁾ Passavant, op. cit.

⁶⁾ Renouvier, Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du XV^e siècle et Des gravures sur bois dans le livre de Simon Vostre.

⁷⁾ Schreiber, Manuel de l'Amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle.

⁸⁾ Mortet, les Origines et les Débuts de l'Imprimerie, p. 25.

que la gravure représentant le Saint Sébastien de 1437 avec ses treize lignes taillées dans le bois, fût à l'origine immédiate de la typographie et que, ainsi que l'admettent beaucoup d'auteurs, de cette xylogravure avec texte surgit un jour l'art de couler les lettres séparément et de les assembler en vue de l'impression?

Nous avons à dessein opposé les termes xylogravure et coulée; ils sont d'ordres tellement différents qu'il est impossible à notre avis de les subordonner l'un à l'autre sans phases intermédiaires. A une époque où les corporations se compartimentaient strictement, jalouses qu'elles étaient de leurs privilèges particuliers, il était impossible que la typographie, procédé de fonderie de métal, surgisse directement de la xylogravure. Beaucoup d'auteurs l'ont compris. M. Mortet ¹⁾ ne dit-il pas: La typographie ne peut-être considérée comme un perfectionnement de la xylographie. C'est un procédé tout différent dont les origines... doivent être cherchées, non dans l'art des graveurs de bois mais dans les arts du métal.

D'aucuns répondront que l'on put fort bien avoir l'idée de tailler des lettres séparément afin d'obtenir des types; ils ajoutent même que le coster Janszoon de Haarlem les préparait au couteau dans du hêtre vers 1423²⁾, interprétant le passage de Batavia de Hadrian de Jonghe dans le même sens que les habitants de Haarlem le firent en 1823, lorsqu'ils érigèrent une pierre en l'honneur de Janszoon dans le bois même dont parlait de Jonghe. La possibilité de tailler une à une au couteau les lettres nécessaires à la composition d'un ouvrage, ou tout au moins d'un certain nombre de pages, doit rester dans son domaine qui est celui de l'acrobatie technique. Qu'on songe, en effet, à la difficulté de dresser toutes les faces de chaque lettre d'une façon absolument impeccable, afin que les lignes composées ensuite ne subissent pas, par l'accumulation de petites différences d'épaisseur, des déformations telles qu'elles deviennent inutilisables.

La méthode présentée par Léon de Laborde³⁾, qui consiste à graver des séries de lettres sur un bloc de bois que l'on découpe ensuite à la scie en petits parallépipèdes supportant chacun une lettre, ne peut-être, elle-même, qu'une expérience de laboratoire qu'il est impossible de transposer dans le domaine industriel. La difficulté subsiste, entière, de produire d'une façon absolument parfaite cette multitude de blocs s'ils n'appartiennent pas à de très gros corps de lettres. La surmonterait-on, cette difficulté, que le lavage des pages après impression, l'influence des variations thermiques suffiraient à modifier la structure desdits blocs par le seul jeu moléculaire de leur substance; et nous n'avons pas parlé de leur fragilité.

Ainsi, même réalisable, la xylographie se heurtait à une impossibilité manifeste: puisque les types produits ainsi étaient fragiles et facilement déformables, ils ne pouvaient vraiment et utilement s'employer qu'une seule fois. Quel intérêt y avait-il alors à délaisser le bloc gravé?

Peut-être répondra-t-on que c'est justement l'impossibilité d'appliquer heureusement cette technique qui poussa les xylographes à remplacer leur matière par un métal fondu?

¹⁾ Mortet, op. cit. p. 38.

²⁾ Bernard, De l'origine et des débuts de l'Imprimerie en Europe, p. 71.

³⁾ L. de Laborde, Débuts de l'Imprimerie à Strasbourg, p. 71.

Mais il y a trop loin entre ces deux manières; un fossé les sépare, trop profond pour avoir été franchi d'un coup. Nous ne croyons pas possible l'effort de l'esprit qui aurait donné naissance, sans phases intermédiaires, à l'idée de fondre un aussi petit bloc de métal. Et même, serait-elle née, cette idée, que les arts du métal, ainsi que nous le verrons plus loin, n'eussent point été encore susceptibles de solutionner le problème technique qu'elle soulevait. Il fallut donc diriger en un certain sens l'évolution des techniques de fonderie; et c'est pourquoi les premiers typographes ou prétypographes avérés, Gutenberg, Mentelin, Waldfoghel, Bernado Cennini, Jenson, ne furent pas des xylographes, mais des graveurs de métal: médailleurs, orfèvres ou monnayeurs. M. Gusman ¹⁾ en conclut aisément que le caractère mobile sur métal n'avait pu naître que de la main des orfèvres.

Cette idée doit servir de point de départ à toutes les discussions sur ce sujet. Mais où nous ne sommes plus d'accord avec les auteurs qui la préconisent, c'est lorsqu'ils méconnaissent ce qu'ils ont avancé en oubliant de nous décrire les stades intermédiaires joignant la xylogravure à la typographie. Que celle-ci ne soit point issue directement de celle-là, parfait; mais encore faut-il savoir comment le travail du métal se substitua à celui du bois et, de plus, connaître la nature de l'évolution qui permit aux arts du métal, jusqu'alors inaptes à de si minutieuses mises en moule, de triompher des difficultés que soulevait le problème. M. Mortet ²⁾ ne saute-t-il pas à pieds joints par-dessus toutes ces difficultés lorsqu'il nous dit:

Ce qu'il fallait trouver, c'était un procédé qui permit d'avoir, pour chacune des lettres de l'alphabet, pour chaque chiffre, pour chaque signe de ponctuation, de nombreux caractères identiques les uns aux autres, et d'employer simultanément ces caractères en les assemblant dans un cadre où ils fussent temporairement immobilisés. On devait obtenir ainsi l'équivalent d'une planche taillée en relief sur laquelle le tirage à la presse pouvait être rapidement exécuté. Or, c'était par la fabrication de caractères de métal fondu qu'il était possible d'arriver à ce résultat.

Car nous croyons que cette façon de présenter le problème néglige la véritable psychologie du fait. Elle reste l'esclave d'une logique *a posteriori* qui, liant sans aucune transition une solution lointaine aux données du problème, ne veut pas admettre les tâtonnements intermédiaires dont les alternatives parfois bizarres enlèvent tout sens immédiat à la suite des faits conduisant à une invention. Il est plus réel, il est absolument nécessaire d'envisager l'existence de ces escaliers intermédiaires entre les techniques de xylogravure et de typographie. Les historiographes modernes de l'Imprimerie semblent d'ailleurs admettre de plus en plus cette idée; et M. Schreiber ³⁾ regrette que l'on n'ait pu encore établir une doctrine sur les procédés prétypographiques, principalement sur ceux qui s'allient aux techniques de fonderie.

¹⁾ Gusman, op. cit. p. 37.

²⁾ Mortet, op. cit. p. 30.

³⁾ Schreiber, *Printae Lapideae*, dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1927, p. 43.

LES ARTS DU METAL ET LA METALLOGRAVURE

A. LES TECHNIQUES DES ARTS DU METAL

Il n'est pas dans notre pensée de tracer un état de la technique des arts du métal au début du XV^e siècle, mais il est cependant nécessaire de dire en quelques mots en quoi consistait cette technique. On peut poser comme un axiome, sans crainte d'être taxé d'imprudence, qu'elle était dominée par l'usage du poinçon.

Dès une haute antiquité, on connaissait cet usage et l'on employait déjà le poinçon sous le Bas-Empire pour graver en creux sur le chaton de certaines bagues servant de cachets, des lettres dont le creux était fort inégal suivant la position plus ou moins correcte des poinçons au moment de la frappe. M. Mortet, qui souligne ce fait ¹⁾, ajoute que le poinçon servit plus tard à fabriquer la matrice de certains sceaux ainsi que le coin avec lequel on frappait ou coulait des monnaies et médailles: on gravait à l'extrémité de tiges de métal et en relief des fragments du dessin à reproduire ou – ce qui nous intéresse plus particulièrement – des lettres qui devaient former par frappes successives la matrice de l'inscription. Nous en avons une preuve évidente dans le fait que l'on rencontre sur certaines légendes de médailles des transpositions et même des renversements de lettres qui ne s'expliquent que si l'on s'est servi de poinçons séparés pour frapper la matrice, le coin. De plus, dans certaines monnaies royales du XIII^e siècle, des défauts semblables se rencontrent dans toutes les fleurs de lys disposées autour du motif central.

Lenormand ²⁾ cite des exemples de monnaies étrusques, romaines et gauloises qui ont été, non plus frappées au coin, mais coulées dans des moules de terre cuite. Abandonnée au Moyen Age, cette technique fut reprise au XIV^e siècle, et il n'est pas trop osé d'admettre que ces moules de terre cuite étaient parfois préparés au moyen de poinçons gravés. Les relieurs se servaient eux aussi de poinçons gravés en creux ou en relief avec lesquels ils estampaient, sur le plat ou le dos des reliures, des lettres ou ornements en relief ou en creux.

Les fondeurs de métaux employaient, dès le XIII^e siècle, des poinçons gravés en relief pour fabriquer dans de la terre argileuse ou du sable aggloméré des matrices en creux dans lesquelles ils coulaient du métal faisant ainsi apparaître des inscriptions en relief sur leurs pièces de fonte.

Les tombiers employaient parfois ce procédé. M. Bouchot ³⁾ cite une plaque tombale en plomb exécutée en 1320 pour l'église N.-D. de Paris et dont les lettres ont un énorme relief. Réfutant victorieusement les assertions de M. de Guillermy ⁴⁾ sur la méthode employée dans ce cas, qui, d'après ce dernier, serait caractérisée par l'application violente de la matrice en creux sur la plaque de plomb, il nous démontre que cette méthode ne peut-être autre que celle des fondeurs que nous venons de décrire.

¹⁾ Mortet, *op. cit.* p. 30.

²⁾ Lenormand, *Monnaies et Médailles*, p. 53 et suivantes.

³⁾ Bouchot, *Un ancêtre...*, p. 15 note.

⁴⁾ M. de Guillermy, *Inscriptions de la France*, I, p. 26.

Selon le même auteur¹⁾, les fondeurs de pots d'étain possédaient au XIV^e siècle des matrices de cuivre; il aurait donc suffi, ajoute-t-il, que le creux de ces matrices ait été suffisamment accentué pour qu'existât la possibilité d'obtenir par coulée un cliché en relief propre à l'impression.

On le voit, les artisans travaillant le métal connaissaient fort bien toutes les techniques nécessitant l'emploi du poinçon et de la coulée de métal; ils les utilisaient avec une telle maîtrise au début du XV^e siècle, que M. Bouchot, étudiant ce fait, ne peut s'empêcher de remarquer que le procédé consistant à couler un métal doux dans un moule gravé à l'avance pour obtenir un cliché propre à l'impression, est trop simple pour n'avoir pas été pratiqué très anciennement.

Ce rapide résumé suffit à montrer de quels éléments purent disposer les techniciens des arts de l'impression, lorsqu'il leur vint à l'esprit que la fonderie était une source encore inexplorée de moyens d'action.

B. LEUR APPLICATION AUX PROCÉDES D'IMPRESSION. LA METALLOGRAVURE

Pris dans le sens un peu restreint que nous lui avons donné au début de cette étude, le terme métallogravure caractérise l'art de graver sur métal des images fort proches, comme technique, de celles que la xylogravure nous a montrées. Ce procédé était depuis assez longtemps en usage, mais peut-être dans un autre but que celui de l'impression. Un texte dijonnais que rapporte M. Bouchot²⁾ cite Jean Maelwael, faiseur d'empreinture, qui, en 1398, demande une table de laiton pesant XXII livres pour tailler en icelle plusieurs estampes nécessaires pour la peinture de plusieurs choses dans l'église des Chartreux (de Dijon).

L'idée d'utiliser cette méthode pour exécuter des planches destinées à l'impression vint peut-être de l'inconvénient qu'avaient les xylogravures de se voiler à l'humidité et de ne point résister suffisamment aux ravages qu'exerçait le temps sur leur substance. M. Gusman s'appesantit assez longuement sur cette taille d'épargne sur métal que l'on nomme interrasile. Nous possédons divers spécimens de cette technique, dont quelques-uns datent du deuxième quart du XV^e siècle; c'est en effet la date que l'on doit raisonnablement fixer, d'après notre auteur³⁾, au Portement de croix et à la Sainte-Face que l'on a trouvés intercalés dans un manuscrit latin que M. Delaporte date de 1406. Plus tard, de 1440 à 1475, de nombreuses gravures furent exécutées par ce procédé et quelquefois accompagnées de textes gravés sur bois. La technique de ces gravures interrasiles procède de deux manières bien différentes employées concurremment: d'une part le travail à la gouge pour lever les champs entourant les traits du dessin; d'autre part l'estampage au poinçon des surfaces noires, principalement de celles constituant les habits, que l'on allégeait ainsi par des séries de signes représentant croix, points ou étoiles.

¹⁾ Bouchot, op. cit. p. 29 note.

²⁾ Bouchot, op. cit. p. 52.

³⁾ Gusman, op. cit. p. 35.

C'est probablement ainsi que l'usage du poinçon pénétra dans la technique de l'impression; s'il y entraît obscurément et par la porte de service, il portait cependant en germe la glorieuse et définitive solution.

Nous dirons quelques mots de ces curieuses impressions que l'on nomme impressions en pâte quoiqu'il semble bien, d'après M. Schreiber ¹⁾ que leur emploi courant ne se puisse placer avant le début du XVI^e siècle. Nous admettrons cependant que de nombreux essais ont pu être faits au XV^e siècle; et, quoique postérieurs très probablement à ceux que nous allons évoquer, ces essais clôturent le cycle de la métallogravure en y faisant pénétrer les techniques de fonderie.

On avait cru, avec Passavant ²⁾, que, en ce procédé, l'original en métal dont les creux étaient emplis d'une préparation colorée s'imprimait à chaud sur le papier pour produire — ladite préparation adhérant à celui-ci — un relief foncé. Mais M. Schreiber et M. Gusman ont démontré que les empreintes n'ont pu être prises sur la planche initiale; qu'il y eut, au contraire, création d'une matrice moulée sur l'original, ce qui permit le gaufrage dans la pâte par le moyen de cette matrice et l'obtention d'une empreinte en relief reproduisant l'original même et non point sa contrepartie.

Or, ces opérations successives font apparaître une mise en moule et une coulée de métal, ce qui fait dire à M. Gusman en terminant sa démonstration ³⁾: Puisqu'il y eut moulage et fonte, les imprimeurs du XV^e siècle n'auraient-ils pas fabriqué des clichés de leurs planches gravées?

A notre sens, les imprimeurs du XV^e siècle ne fabriquèrent pas des clichés de leurs planches gravées; mais ils tentèrent d'obtenir, par le moyen du moulage et de la fonte, l'équivalent de ces planches gravées.

LA METALLOGRAPHIE

A. LES ESSAIS

Nous venons de montrer qu'en abandonnant le bois pour le métal, les techniciens de l'impression enrichissaient leurs moyens d'action de deux procédés: celui du poinçon et la coulée. Avant de tenter d'en allier la technique, il semble bien qu'ils essayèrent de les employer séparément, sans grand succès d'ailleurs, à des essais de métallographie. Le musicologue allemand, Von Biedermann ⁴⁾, signale un fragment de missel du XV^e siècle dans lequel, dit M. Mortet ⁵⁾, les notes de plain-chant et les paroles correspondantes ont été imprimées au moyen de petites estampilles, probablement en métal, figurant des petits carrés, des lignes droites plus ou moins larges terminées par des angles ou des échancrures. Les empreintes de ces estampilles étaient juxtaposées et

¹⁾ Schreiber, *Die älteste Stereotyp-Matrize*, dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1927, p. 44.

²⁾ Passavant, *op. cit.* I, p. 103.

³⁾ Gusman, *op. cit.* p. 54.

⁴⁾ *Monatshefte für Musikgeschichte*, 3^e Année, 1871.

⁵⁾ Mortet, *op. cit.* p. 29 note I.

parfois superposées pour reproduire par leur combinaison les traits de la grosse gothique des missels manuscrits.

Cette technique n'était pas spécifiquement métallographique car on pouvait fort bien tailler en bois ces petites estampilles. Nous la plaçons cependant en tête de ce chapitre car elle apporta probablement dans les méthodes de graphie mécanique l'idée de reproduction illimitée d'un même signe par le moyen d'une seule estampille qui tenait lieu du poinçon des relieurs. Et c'est peut-être de là que vint la formule d'écriture artificielle que Waldfoghel appliquera à ses essais d'Avignon. Car nous devons remarquer que ce procédé est une manière d'écriture et non point une méthode de reproduction illimitée d'un même texte.

Mais, tandis que le poinçon tentait, solitaire, sa chance, le procédé employant la coulée de métal ne restait pas inactif. M. Schreiber ¹⁾ nous en parle à propos de l'inventaire de la succession de Jacoba von Looz-Heinsberg, abbesse du cloître de Béthanie près Malines, dressé le 3 mars 1465 et qui dénombre novem printe lignes ad imprimendas ymagines cum quatuordecim aliis lapideis printis.

Il rapproche habilement cette phrase du fait que l'on a découvert une table de pierre, décrite par A.-W. Tuer ²⁾, sur laquelle est gravé un alphabet qui, manifestement, servit de moule pour produire des blocs de laiton coulés en relief. M. Gusman ³⁾ n'est pas du même avis, puisqu'il tente un rapprochement entre ces pierres à impression et les petits cubes d'albâtre gypseux gravés en taille d'épargne qui, au XVII^e siècle, servaient en Espagne à l'impression directe sur le papier. Mais, outre le fait que cette dernière méthode d'impression n'apparut que deux siècles après l'époque qui nous intéresse, il reste que l'abécédaire dont parle Tuer, qui est gravé en creux sur pierre, n'apparaît pas comme ayant pu servir à l'impression directe.

Il semble donc que, à une certaine époque, on tenta de remplacer la table de bois ou de métal gravée à grand-peine en relief par une table de métal doux comportant le même relief obtenu par une coulée de métal en une matrice préparée au burin; c'est-à-dire que la lettre, au lieu d'être taillée en relief comme le voulait la technique xylographique, était gravée en creux et moulée en métal.

Que cet essai ait été à l'origine d'une véritable technique dont nous ne possédons presque aucun spécimen, ou qu'il se soit borné à quelques tentatives plus ou moins fructueuses, il n'importe. Mais il ne reste pas moins que le seul fait de son existence présuppose une évolution importante dans la voie qui allait produire la typographie, puisqu'elle y introduisait l'idée de moule et conséquemment celle de coulée de métal.

M. Schreiber termine en insistant sur le rapprochement que l'on ne manque point de faire entre cette formule de fonte que Tuer désigne par l'expression «engraved mould» et celle que nous révèlent les Mémoires de Jean le Robert sur lesquels nous insisterons dans la seconde partie de cette étude. Il semble cependant qu'il y ait entre elles une différence notable que nous essaierons de faire apparaître à cette occasion.

¹⁾ Schreiber, *Printae Lapidæe*..., p. 43.

²⁾ Tuer, *History of the Horn-Book*, I, p. 117.

³⁾ Gusman, *op. cit.* p. 127.

Ainsi, du procédé xylographique, issu peut-être des antiques moyens de copie par estampage préalable sur pierre ou métal gravé, seraient venues les méthodes de gravure interrasile qui, en se servant du métal comme substratum de la gravure, permirent l'emploi du poinçon des médailleurs. L'estampillage, un peu à l'écart de ces essais, n'eut-il pas, lui aussi, une influence réelle dans la création de l'idée du poinçon-type reproduisant indéfiniment sur papier le même caractère? Tandis que d'autre part, les procédés de pierres à imprimer dont parlent Tuer et Schreiber, alliés peut-être à ceux qui présidaient aux méthodes d'impression en pâte, introduisirent dans l'évolution des arts de l'impression, les techniques de fonderie avec leurs moules et leurs coulées de métal. Ces essais ne se sont point nécessairement succédé dans l'ordre que nous indiquons, qui procède d'un systématisme un peu arbitraire; cette période d'essais demeurera toujours assez vague et nous voulons seulement prouver que le procédé dont nous allons faire ici l'étude en est résulté normalement.

Car il apparaît raisonnable d'admettre que, de toutes ces méthodes qui se développaient parallèlement, devaient un jour surgir fatalement un procédé synthétique empruntant à chacune son idée personnelle.

Or, ce procédé ne pouvait être la typographie. Il y a trop loin des méthodes que nous venons de résumer à la possibilité de fondre le petit bloc de métal qu'est la lettre typographique, d'autant que les techniques de fonderie n'étaient point préparées à de telles exigences.

Le procédé issu de ces méthodes d'impression si diverses utilisait certainement le bloc, employé presque unanimement par celles-ci; il le travaillait, l'ouvrait non moins sûrement au moyen du poinçon de la gravure interrasile, faisant indirectement l'office du petit poinçon de l'estampilleur, pour obtenir ensuite, par une coulée de métal identique à celle que nous a révélé le procédé des pierres à imprimer, le bloc de métal qui devait servir à l'impression proprement dite.

Il apparaît donc que l'équivalent de la planche taillée en relief dont parle M. Mortet ¹⁾ dans le passage cité plus haut, ne fut pas immédiatement la page de types, mais seulement la planche coulée en relief.

B. LA METALLOGRAPHIE PAR JET EN MOULE

Ce procédé que nous nommerons métallographie par jet en moule, se rapproche de notre stéréotypie moderne; nous ne pouvons cependant lui appliquer ce dernier titre qui a l'inconvénient d'évoquer l'idée de type, anachronique pour l'époque qui nous intéresse.

Voici quelle en devait être la technique:

On préparait, comme le faisaient les fondeurs de métaux, une matrice-bloc à l'aide de poinçons gravés en relief et enfoncés successivement, suivant l'ordre voulu, dans une plaque de sable aggloméré, d'argile ou de métal qui prenait le nom de moule. Si l'on se

¹⁾ Mortet, op. cit. p. 30.

servit tout d'abord de la terre argileuse ou du sable aggloméré des fondeurs de métaux, on dut ensuite abandonner cette matière en raison de sa fragilité et aussi parce qu'elle ne permettait pas d'avoir des creux de profondeur identique, ce qui provoquait des différences de nivellement dans la surface d'impression et rendait extrêmement difficile le travail de l'imprimeur. Il était beaucoup plus facile d'enfoncer uniformément le poinçon dans une matière aussi résistante que le fer ou le cuivre, d'autant que ce poinçon pouvait fort bien posséder une plateforme de base qui, en limitant sa pénétration au moment voulu, donnait une profondeur toujours égale au creux formé dans la matrice par l'œil de la lettre.

Cette matrice ainsi formée, on y coulait un alliage de plomb et d'étain qui donnait la forme destinée à l'impression.

Représentons-nous l'avantage que procurait ce procédé sur celui de la xylographie. Au lieu d'avoir à graver dans le bois, lettre après lettre, d'emporter parfois d'une pesée de gouge mal dirigée, le travail de plusieurs heures, quelques coups de marteau sur la tige d'un poinçon suffisaient pour que la matrice fût formée. L'opération la plus minutieuse était certainement celle des alignements qui pouvaient être obtenus par deux réglettes transversales fixées préalablement et entre lesquelles on devait placer successivement les poinçons en tenant compte de l'espacement nécessaire, et, d'autre part, le travail de retouche que nécessitaient les mauvaises frappes.

Cependant, de par sa nature, cette technique ne pouvait qu'être grossière et sa durée éphémère. Le métal, chassé à chaque coup, produisait sur les lettres voisines de légères déformations qui nuisaient à l'harmonie de l'ensemble et rompaient, quant au résultat sur papier, avec la belle ordonnance des pages manuscrites. Il était, d'autre part, très difficile de préparer des formes avec des corps de lettres de dimensions trop petites; la coulée en était défectueuse en raison de la médiocre fluidité du plomb en fusion, d'autant qu'on ne se servit que beaucoup plus tard du moule à pression forçant le métal à pénétrer au fond des creux les plus fins. On se borna donc à fabriquer par ce procédé des livres populaires avec des corps de lettres assez gros. Mais alors une autre difficulté s'imposait: la déformation produite sur ses voisines par la frappe de chacune des lettres augmentait avec la grosseur de celles-ci. Outre la retouche à la gouge, il nous semble qu'on s'avisait bientôt de frapper une ligne entière d'un seul coup; la déformation se reportait ainsi sur les interlignes. Il suffisait donc de ne point faire de trop longues lignes et il semble bien qu'il en était ainsi puisque les impressions typographiques flamandes qui succédèrent aux textes métallographiques, furent exécutées sur justifications étroites, témoin l'*Abecedarium* dont quatre feuillets sont conservés à Haarlem. Il était alors nécessaire d'assembler les poinçons avant la frappe et d'en séparer les groupes formant mots par des espaces; peut-être aussi dut-on les fixer solidement dans un petit châssis qui les maintenait en place. Il fallut enfin fabriquer plusieurs poinçons pour chaque lettre ou signe afin de permettre leur composition.

La déformation du métal existait cependant encore, reportée il est vrai aux interlignes, mais, malgré tout, gênante. Afin d'éviter entièrement cette déformation, on songea certainement à abandonner la matrice frappée pour adopter la matrice fondue.

Cette transformation de technique fut facilitée par le fait que la page métallographique n'avait pas l'importance que, en raison de la facilité de sa composition, la page typographique eut immédiatement; celles de l'*Abecedarium* ont conservé l'exiguité que nécessitait la technique métallographique; elles ont chacune 9 lignes et chaque ligne 18 lettres ou signes environ, ce qui fait 160 signes à la page.

Ainsi chaque page pouvait être facilement composée avec des poinçons sans que le nombre de ceux-ci fût trop important. On formait ensuite la matrice par une coulée de métal autour de ces poinçons, le reste de l'opération demeurant identique au processus primitif. Dès lors, plus de déformations du fait de la frappe, et, deuxième avantage, parfaite rectitude du plan de l'œil de la lettre, les poinçons, une fois assemblés, pouvant être placés un instant de manière que leur œil reposât sur une plaque de métal absolument plane, serrés ensuite dans un châssis, retournés enfin pour la coulée de la matrice.

Cette évolution de technique expliquerait à quoi se référait Jean de Trittenheim ¹⁾ lorsqu'il affirmait que les premiers imprimeurs se servaient de matrices non point frappées avec des poinçons, mais coulées autour de ceux-ci.

De ce procédé il n'y avait qu'un pas à faire pour éteindre l'idée même de la typographie. Car, les poinçons une fois assemblés en page, il vint nécessairement à l'esprit que l'on pouvait se servir de l'ensemble, non plus pour frapper ou couler une matrice, elle-même génératrice de bloc en relief, mais pour imprimer directement. Pour qu'il en fût ainsi, une seule condition était nécessaire: il fallait que les petits parallépipèdes de métal qui supportaient les lettres ne fussent plus taillés un à un, mais préparés en série.

En l'état des choses, la solution n'était plus difficile à trouver. Les fondeurs qui avaient mission de résoudre le problème eurent tôt fait d'envisager la possibilité de couler, non plus la page-bloc, mais la lettre seulement sur un minuscule bloc de métal. Il n'était besoin, pour arriver à cela, que du travail matériel, d'une délicatesse extrême, qui consistait à améliorer la technique de construction des moules métallographiques afin d'arriver à fondre correctement un aussi petit bloc de métal. C'est peut-être ce travail qui absorba quelques-unes des années mystérieuses que nous offre la vie de Gutenberg.

*

Nous venons de tenter une rapide reconstitution de l'évolution de technique des procédés d'impression; nous croyons avoir conservé à cette histoire la logique intérieure qu'elle doit avoir, nous efforçant de combler, autant qu'il était possible, les trous qu'elle comportait. Certains nieront que notre technique métallographique puisse avoir une réalité et même une possibilité d'être. Nous pensons avoir suffisamment démontré qu'il y eut quelque chose entre la métallogravure et la typographie. Si cela est admis, pourquoi ne serait-ce pas ce procédé? Il a pour lui la saine logique qui noue les choses aux faits; il s'insère aisément et sans violence à la place que nous lui avons fixée, organisant le passé, c'est-à-dire les techniques éparses, en vue de l'avenir proche, la typographie. L'évolution générale englobant ces deux inventions ne comporte en effet aucune solution de continuité; si la métallographie, telle que nous l'avons décrite, économisait, par une

¹⁾ Annales Hirsauigienses, chronique de l'Abbaye d'Hirschau en Wurtemberg.

opération supplémentaire de fonte, le temps précieux que nécessitait la gravure de la planche xylographique, la typographie, à son tour, épargna, par une opération supplémentaire de composition, le difficile poinçonnage des matrices-blocs. De plus, elle sépara en deux métiers distincts ce qui n'en faisait qu'un autrefois, car si les imprimeurs continuèrent quelque temps à fondre eux-mêmes leurs caractères ¹⁾, cette fonderie n'en constitua pas moins une opération absolument distincte et nullement obligatoire, puisque, avec un choix important de caractères, l'imprimeur n'avait nul besoin de fondre.

Mais si le procédé métallographique apparaît ainsi techniquement probable, sinon certain, il faut encore en découvrir des traces précises dans l'histoire générale des arts d'impression. Nous ne sommes nullement qualifié pour rechercher s'il existe des ouvrages exécutés par ce procédé. C'est peu probable, d'ailleurs, car – nous insistons sur ce fait – le caractère transitoire de cette invention, sa transformation rapide dans le sens de la technique typographique, le fait que le livre véritable, en pages importantes et nombreuses, n'apparut véritablement qu'avec la typographie, l'inexistence, avant Gutenberg, d'autre moyen d'impression que le frotton des xylographes, tout cela fait clairement apparaître que la métallographie par jet en moule produisit seulement des essais et des livrets peu importants, abécédaires ou donats, de quelques pages tirées sans verso et collées ensuite dos à dos.

Mais si nous ne pouvons examiner une quelconque production métallographique, ce qui nous apporterait certainement des précisions importantes sur ce procédé, il ne faut pas en déduire son impossibilité pratique; tant de choses nous demeurent étrangères parce que rien ne nous en est parvenu encore ou que rien ne nous en parviendra jamais, qu'il serait téméraire de conclure ainsi par la négative.

D'ailleurs, l'examen des documents fameux de la période prétypographique ou concernant cette période, va nous fournir les éléments essentiels de notre démonstration sur l'historicité de ce procédé. Ces documents, selon M. Mortet, sont au nombre de quatre:

- les pièces du procès de Strasbourg de 1439;
- les actes d'Avignon de 1444 et 1446;
- les Mémoires de St Aubert de Cambrai de 1445 et 1451;
- la Chronique de Cologne de 1499.

Cet auteur et beaucoup d'autres croient y reconnaître les premières manifestations de la typographie, ce qui a pour effet immédiat d'enlever à Gutenberg et aux provinces rhénanes – perspective agréable pour certains – l'honneur de l'invention «plus divine que humaine». Il faut bien avouer, en effet, que ces textes ne peuvent concerner les techniques xylographiques, mais nous conclurons, nous, et nous croyons pouvoir le prouver aisément, qu'ils sont le reflet de tentatives se rattachant à notre procédé.

¹⁾ Peu de temps d'ailleurs, puisque, dès la fin du XV^e siècle, il y eut des fonderies de lettres autonomes auprès des ateliers d'impression (M. Audin, *Histoire de l'Imprimerie par l'image*, II, p. 3).

II. LE POINT DE VUE HISTORIQUE

LE LIEU D'ORIGINE DU PROCÉDE METALLOGRAPHIQUE

(Chronique de Cologne, 1499)

Si nous étudions tout d'abord le dernier en date des documents précités, c'est qu'il évoque la genèse même de notre procédé et fixe très probablement son lieu d'origine. Voici le texte de ce célèbre passage:

L'art véritable (de l'imprimerie) a été inventé d'abord en Allemagne, à Mayence sur le Rhin... Cela nous arriva vers l'an de N.S. 1440... Quoique cet art ait été trouvé à Mayence... la première ébauche a été réalisée en Hollande, dans les Donats qu'on y imprimait avant ce temps. De ces livres date le commencement du susdit art, et l'art actuel est beaucoup plus magistral et plus subtil que ne l'était cette première manière et, avec le temps, il s'est perfectionné davantage.

Nous ne pouvons mettre en doute l'exactitude de ce document qui a trait aux origines de l'art typographique car, celui qui l'inspira, l'imprimeur Ulric Zell de Hanau, avait jadis importé cet art à Cologne même; il était donc intimement lié au mouvement initial, et son récit nous apparaît comme une loyale reconnaissance de ce que l'invention de Gutenberg pouvait devoir aux initiatives hollandaises.

Pays d'hommes studieux et réfléchis qui préféraient les sciences et les arts aux plaisirs alors si réputés de la guerre, la Hollande s'intéressa de bonne heure aux procédés de gravure; peut-être est-ce chez elle que, pour la première fois, on créa des xylogravures en vue de l'impression? Si le fait n'est pas absolument démontré, on a quelques raisons de le croire exact. Il n'est donc pas étonnant que ce soit encore en ce pays que s'élaborèrent les techniques issues de celle-là.

La plupart des auteurs non germaniques ont conclu, après examen du passage de la Chronique de Cologne cité ci-dessus, que les Hollandais, bien avant Gutenberg, employaient la typographie. C'est peut-être aller un peu vite en besogne.

Il est aisé de démontrer, il est vrai, et cela à l'encontre des bibliographes allemands, que cette ébauche d'un art qui a été perfectionné ailleurs n'était point xylographique. La raison principale en est excellente: il semble bien prouvé maintenant que la typographie n'a pas été le perfectionnement de la xylographie. D'autre part la critique moderne paraît se rendre à l'idée que l'apparition du livre xylographique ne précéda pas celle du livre typographique; il est donc difficile d'admettre que les essais hollandais, puisqu'ils préludèrent à l'invention de la typographie, ressortissaient à la technique xylographique. Et si ce qu'évoque le document de Cologne n'est qu'une pure question de technique: le moyen de graver sur bois un texte court, outre que le premier argument que nous avons exposé reste entier, il n'était nul besoin d'aller en Hollande pour en apprendre le secret puisqu'on gravait en Allemagne des textes historiés bien avant 1440.

On le voit, tout cela est parfaitement raisonnable. Mais avant de conclure avec M. Mortet ¹⁾ que, avant 1440, on imprimait typographiquement en Hollande des livrets scolaires et qu'ainsi ce pays serait le berceau de l'art typographique, il est bon d'envisager le problème dans toute son étendue et de ne point négliger certaines possibilités techniques s'harmonisant aisément avec le texte de la Chronique de Cologne.

Faisons l'exégèse précise de ce passage :

On y insiste fortement sur le fait que l'art véritable de l'imprimerie a été découvert à Mayence; c'est donc que la première ébauche de cet art, réalisée en Hollande, n'était pas encore la typographie de Gutenberg, mais seulement une étape dans la voie qui y menait. Car le procédé typographique, une fois découvert, pouvait difficilement s'accommoder de deux manières successives, à ce point distinctes que la seconde seule conférerait au procédé le caractère même de la typographie. On pouvait en perfectionner la technique, graver les poinçons de plus en plus finement, préparer les matrices avec une précision de plus en plus grande afin d'obtenir un œil de lettre parfait, des alignements et des hauteurs en papier impeccables; on pouvait beaucoup améliorer comme en toute invention, mais pas au point que, seule, la seconde manière comptât. Il faut admettre ainsi que, d'après le susdit texte, Mayence inventa la typographie en s'inspirant d'un procédé hollandais distinct. Et si la phrase : De ces livres (hollandais) date le commencement du susdit art indique nécessairement que ces essais hollandais furent la source d'une invention appelée à un grand avenir, il faut distinguer que l'auteur a là en vue, non pas la typographie proprement dite, mais l'art, plus général, d'imprimer des textes, c'est à dire de traduire la pensée humaine.

Les partisans de la prototypographie hollandaise tentent cependant d'adapter à leur point de vue la prétention mayençaise en précisant que la première manière consistait seulement en de timides essais typographiques rendus ensuite praticables par les imprimeurs mayençais. M. Mortet, résumant ces auteurs, ajoute ²⁾ que l'aveu du vieil imprimeur colonais, Ulric Zell, frustrant les Provinces rhénanes de l'honneur d'avoir, les premières, employé la technique typographique, est un gage certain en faveur de cette interprétation.

A cette argumentation, nous répondrons ceci :

Il était impossible que cette première manière consistât en de pâles essais puisque, dit le texte, on imprimait des Donats par ce procédé, ce qui prouve que celui-ci était en plein essor industriel.

D'autre part ne fallait-il pas que les deux techniques fussent distinctes pour qu'elles continuassent à évoluer, chacune dans sa sphère propre, après que la typographie fut née et de telle manière qu'avec le temps la seconde se perfectionnât davantage ?

Ainsi l'idée que voulait exprimer le rédacteur dudit passage de la Chronique de Cologne et qu'il présenta assez maladroitement, peut être ainsi rétablie :

Si la typographie, position définitive de la technique des arts d'impression du Livre, a été découverte à Mayence, c'est en Hollande que cette technique s'exprima pour la première fois en des essais sur lesquels on ne nous apporte aucune précision.

¹⁾ Mortet, op. cit. p. 38 et 39.

²⁾ Mortet, op. cit. p. 38.

Cette interprétation est d'ailleurs lumineusement confirmée par deux autres phrases de la même Chronique qui précisent d'une part que le premier inventeur de la typographie fut un bourgeois de Mayence, né à Strasbourg, nommé Jean Gudenburch et d'autre part que, s'il y a des gens présomptueux prétendant que l'on a imprimé des livres plus anciennement par ce procédé, ils sont dans l'erreur la plus complète puisque l'on ne trouve en aucun pays trace d'une telle invention avant 1450. Car il est impossible d'accommoder une affirmation aussi nette avec l'existence des donats dont parlait précédemment le même Ulric Zell, si, bien entendu, on veut voir en ceux-ci des impressions typographiques; il y aurait en effet contradiction absolue entre ces deux affirmations et il ne nous est pas possible d'admettre que Zell se soit déjugé aussi naïvement en quelques phrases.

Et qu'on ne vienne pas répliquer que les textes tentant d'établir l'initiative mayençaise sont des interpolations flagrantes, car, au lieu de les introduire tout au long de la Chronique, il eut été plus facile de supprimer purement et simplement la courte proposition qui fait intervenir les essais hollandais. Ainsi il est sage et logique de ne point considérer ce texte comme tendancieux et d'admettre, au contraire, qu'il s'efforce de répartir équitablement la gloire de l'invention totale.

Le procédé hollandais d'impression de donats n'était donc pas typographique, mais formait plutôt une des étapes intermédiaires entre les techniques de xylogravure et de typographie, plus proche cependant de celle-ci puisque notre texte admet l'interdépendance de leurs techniques. Ainsi, ce ne pouvait qu'être un procédé de fonderie avec tous les instruments qu'il nécessite: poinçons, matrices, alliages pour la coulée définitive; ou, pour mieux dire, notre procédé de métallographie par jet en moule. Et l'on comprend fort bien alors que, lorsque vint la typographie, on ait pu la qualifier, malgré sa dépendance manifeste, d'art plus magistral et plus subtil; il est probable que nous ne nous exprimerions pas autrement aujourd'hui.

Tout ce que nous venons d'exprimer au sujet de la Chronique de Cologne, donne une singulière valeur aux divers témoignages qui font de Haarlem le lieu d'origine des arts d'impression du livre, en admettant toutefois que la magnifique réussite de la typographie incita les habitants de Haarlem à revendiquer cette invention au lieu et place de celle à laquelle ils avaient droit, et qu'ainsi c'est la métallographie par jet en moule qu'ils ont proprement inventée.

De ces témoignages, nous citerons les trois principaux. Jan Van Zuren ¹⁾ et Dirk Volkert-zoon Coornhert ²⁾, deux célèbres humanistes dont le premier fut bourgmestre de Haarlem, revendiquèrent en faveur de cette ville l'honneur de l'invention typographique, en concédant toutefois — cela nous prouve qu'ils connaissaient la Chronique de Cologne — que cette invention ne reçut son plein épanouissement qu'à Mayence. Ces assertions, basées certainement sur une tradition locale très vivace, furent également rapportées par Hadrian de Jonghe ou Junius ³⁾ qui fit de Laurens Janszoon de Coster

¹⁾ Van Zuren, *Dialogus de prima artis typographicae inventione*, 1561.

²⁾ Coornhert, *Préface d'une traduction hollandaise des Offices de Cicéron*, 1561.

³⁾ Junius, *Batavia, histoire de Hollande*.

- l'inventeur de la typographie en de romantiques circonstances et plaça ce fait vers l'année 1440.

Il est donc possible que les premiers essais de métallographie par jet en moule et quelques réalisations de donats par ce procédé se soient faits à Haarlem et dans toute la Hollande proprement dite avant 1440. Mais ces essais ne semblent pas avoir laissé de traces.

Les défenseurs de la prototypographie hollandaise ont voulu situer à cette époque, sans aucune preuve d'ailleurs, toute une série de livres typographiques non datés parmi lesquels on cite les quatre feuillets d'un *Abecedarium* et les deux feuillets d'un *donat*, conservés à la Bibliothèque de Haarlem. M. Zedler ¹⁾, sur les indications de deux spécialistes en fonderie de lettres, MM. Hodgkin et Mori, assure que l'examen attentif de l'image des types qui ont servi à l'impression de ces livres démontre qu'ils furent fondus, non point sur des matrices de métal, mais dans des moules de sable semblables à ceux dont se servaient les fondeurs de métaux pour exécuter les inscriptions qu'ils avaient à placer sur leurs pièces de fonte ou pour préparer les estampilles dont se servaient les relieurs. Cette technique était fort rudimentaire et aléatoire; d'abord fabriqué isolément par le moyen habituel, le poinçon de bois servait à modeler en creux le moule de sable; puis à l'intérieur de ce moule, on versait l'alliage métallique en fusion. Procédé lent et imparfait, dit M. Mortet ²⁾, qui devait exiger fréquemment que les types fondus fussent retouchés à la lime.

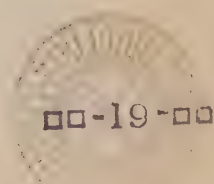
Nous sommes parfaitement d'accord avec cet auteur sur l'imperfection de ce procédé; nous donnons également acte à MM. Hodgkin et Mori de leurs conclusions au sujet de l'*Abecedarium* et du *donat* de Haarlem: ces livres ont été certainement composés avec des caractères fondus dans des matrices de sable puisque d'aussi renommés techniciens nous l'affirment. Mais cela ne préjuge en rien de la date à laquelle ils furent exécutés. Pourquoi adopter une date antérieure à 1440? La seule raison que l'on pourrait en administrer réside dans les indications données par la *Chronique de Cologne*; et nous venons de montrer l'impossibilité de les utiliser dans le sens d'une prototypographie hollandaise.

Nous préférons donc admettre que ces livres furent exécutés après 1450, alors que le procédé typographique, triomphant à Mayence et faisant en sens inverse le chemin parcouru par son prédécesseur, la métallographie, apparaissait en Hollande;

Et que les imprimeurs hollandais, encore tout pénétrés des méthodes métallographiques qui employaient, pour la coulée des formes définitives, le moule de sable, adaptèrent – tout comme les premiers imprimeurs rhénans, d'ailleurs – à la typographie naissante ces méthodes de fonderie.

Mieux qu'une série de présomptions, nous venons d'apporter une ligne de faits bien établis, épaulés de forts éléments de preuves en faveur de l'existence d'une technique de métallographie hollandaise; nous pouvons même admettre que c'est en ce pays qu'elle naquit. Mais elle n'en demeura point l'apanage, car divers documents nous apprennent que ses extensions prirent deux directions bien différentes; d'une part le long de la Mer du Nord vers les Flandres belge et française, d'autre part le long du Rhin – la voie par excellence – vers les Provinces rhénanes.

¹⁾ Zedler, Von Coster zu Gutenberg. ²⁾ Mortet, op. cit. p. 40.



SES EXTENSIONS, BRUGES

(Mémoires de St. Aubert de Cambrai)

Il existe, aux Archives de Lille, un curieux document provenant de l'Abbaye de Saint-Aubert de Cambrai, les Mémoires d'un de ses abbés, Jean le Robert. Nous y lisons sous la date de 1445 ¹⁾:

Jtem pour l doctrinal gette en molle anvoiet querre à Bruges par Marq. l escriptvand de Vallen. au mois de jenvier XLV...

et plus loin sous la date de 1451 ²⁾:

Jtem envoiet Arras l doctrinal pour apprendre ledit d. Girard qui fu accatez a Vallen. et estoit jettez en molle et cousta XXIIII gr. Se me renvoia led. doctrinal le jour de Touss. lan LI disans qu'il ne falloit nen et estoit tous faulx. Qu'était ce doctrinal jeté en moule? Ce problème a intrigué beaucoup d'historiographes de l'Imprimerie.

Il semble bien que le premier emploi du mot moule (module) se rencontre à propos de la technique des fabricants de cartes à jouer qui sont couramment appelés fayseurs de moles ou tailleurs de moles. A Lyon, en 1444, la corporation s'intitulait officiellement ainsi. Le fait que l'opération des cartiers se caractérisait par une taille en moule a incité quelques auteurs à voir dans le procédé employé par les imprimeurs de Bruges et cité par les Mémoires, celui des xylographes. Il est certain, en effet, que le mot moule, dès la fin du XIV^e siècle, s'appliquait aux techniques des cartiers et des empreinteurs d'étoffes ou autres, et désignait les blocs de bois ou de métal, modules des impressions à venir. Mais l'expression était alors, ne l'oublions pas, tailler en moule.

Or, pour la première fois, les Mémoires de St. Aubert font apparaître un jet en moule. Certains auteurs, s'emparant de ce fait, voient dans ces impressions flamandes des manifestations primitives de la typographie; ils arguent du fait que les expressions livres mols ou en molle, lettre de molle ou mollé ont servi, depuis 1474 et pendant un siècle, à désigner des livres exécutés par le moyen de lettres moulées, c'est à dire typographiques. C'est un fait, mais, à l'examen, ce fait perd toute sa valeur; et nous ne pouvons mieux faire que de rapporter ce qu'en pense M. Schreiber. En un article déjà cité ³⁾, il effleure incidemment la question, sans en tirer d'ailleurs les conclusions qui importent, et nous dit que ces expressions ont pu évoluer dans leur sens et désigner, avant les livres typographiques, des formes d'impression dont la typographie est l'aboutissant; par exemple, ajoute-t-il, celle que Tuer désigne par l'expression engraved mould et qui nous fait involontairement songer au jet en moule de l'abbé Jean le Robert. Remarquons cependant que le procédé que Tuer signale consistait en une gravure au burin qui produisait, par coulée et sans intervention de poinçon, un bloc d'impression en métal. Or nous croyons que celui dont parlent les Mémoires se sert de la technique métallographique et fait ainsi intervenir à la fois le poinçon et la coulée.

¹⁾ Arch. Lille, Mémoires..., f° 158.

²⁾ Arch. Lille, Mémoires..., f° 161.

³⁾ Schreiber, *Printae Lapideae*, dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1927, p. 43.

Il apparaît donc fort probable que l'un des états premiers de ces expressions fut de fixer le procédé dont nous tentons d'établir ici l'existence. Car lorsqu'elle servit à désigner la typographie, l'expression livre jeté en moule devint une désignation fort approximative, cette approximation provenant précisément de l'évolution de la technique. Au sens strict de l'expression la composition typographique ne peut être jetée en moule; le moulage de la lettre est le fait du fondeur de caractères et non du compositeur, c'est à dire qu'il a été exécuté préalablement. On comprend fort bien, par contre, que notre procédé de métallographie ait été désigné par ces termes puisque l'opération qui le distingue des techniques antérieures est précisément une coulée de métal dans une matrice préparée à l'avance, qui produit directement la page-bloc destinée à l'impression. Ainsi, puisque ce procédé évoque en notre esprit l'idée même exprimée par la périphrase livre jeté en moule, il y a quelques chances pour que celle-ci ait été créée pour le désigner.

Puis, lorsque toutes les techniques métallographiques tombèrent en désuétude, anihilées par la typographie, l'expression resta attachée à cette dernière, et cela malgré que l'évolution qui s'était produite eusse rendu le sens primitif peu propre à l'idée nouvelle.

L'emploi constant du même mot pour désigner une technique en voie d'évolution était courant à cette époque qui se contentait d'une terminologie technique assez pauvre et d'appellations très vagues. De nos jours même, les exemples sont nombreux de semblables transferts de sens; dans notre jargon d'imprimeur, n'appelons-nous pas souvent pédales de petites machines à imprimer qui, depuis nombre de lustres marchent au moteur? Il n'est donc nullement étonnant que, aux origines de l'imprimerie, le même mot ait servi à désigner toute l'évolution qui, de la xylographie exclue, conduisit à la typographie et qui était dominée – il faut insister fortement là-dessus – par l'emploi, nouveau en cette technique, de la mise en moule.

Quelques auteurs, d'ailleurs, inclinant dans le sens que nous préconisons traduisent la périphrase livre jeté en moule par coulé en relief, c'est à dire tiré sur des plaques de métal issues d'une matrice. Mais ils concluent à côté, croyons-nous, en supposant qu'il s'agissait de planches xylographiques clichées en métal pour résister à des tirages répétés.

Car, à cette époque, et même en tenant compte des éditions successives, les tirages ne pouvaient abîmer, au point de les rendre inutilisables, des bois qui peuvent aujourd'hui résister à des dizaines de milliers de coups de presse de nos machines rapides et à grande pression. Les avaries qu'ont pu subir les bois et que l'on constate sur certaines impressions, sont dues beaucoup plus aux accidents, soit en cours, soit même hors du travail qu'à toute autre chose, accidents qui peuvent aussi se produire – en bien moins grand nombre pourtant – sur des moulages de plomb. Le grand avantage du cliché de plomb, il est vrai, est de ne point se voiler à l'humidité, mais ce n'est pas une raison suffisante pour qu'il ait été employé à ce moment, car les recherches des techniciens n'étaient point alors dirigées vers ce but tout à fait secondaire puisqu'aussi bien cet écueil avait été grandement réduit par la mise en œuvre de la gravure interrasile; ces recherches – nous l'avons montré plus haut – visaient à supprimer le travail interminable des xylograveurs,

obstacle à la mise en pratique du livre imprimé, qui paraissait insurmontable. Il est d'ailleurs peu raisonnable d'admettre qu'à la date de 1445 on imprimait déjà des livres xylographiques et, mieux encore, que l'évolution de la technique permit, dès ce moment, le clichage des pages. Pour cela, de longues années étaient nécessaires, et nous devons nous souvenir que les auteurs modernes s'accordent généralement pour refuser au livre xylographique la priorité sur le livre typographique.

Pour notre part, nous sommes persuadé que les *Mémoriaux* de Saint-Aubert de Cambrai font allusion à des livrets imprimés par le moyen de notre technique métallographique, ce qui décèle l'existence, en ce pays, d'une véritable industrie de ce genre. Qu'étaient ces livrets? De très petites choses à notre sens, des impressions de peu d'importance et de technique fort rudimentaire puisque le passage de 1451 que nous avons cité plus haut se plaint qu'ils ne valaient rien et qu'ils étaient remplis d'erreurs. Importée de Hollande, la technique métallographique nouvelle était fort vacillante et ses productions bien décriées, leur seul avantage résidant manifestement dans leur très modeste prix. C'était une étape dans la voie qui menait au livre à la portée de tous; et ce n'était point à dédaigner si l'on songe qu'une Bible manuscrite en Allemagne, se payait alors 1000 florins ¹⁾.

SES EXTENSIONS, STRASBOURG

(Les pièces du procès de 1439)

Quel fut le premier typographe? Question extrêmement complexe que chacun, armé de nombreux documents, résout à sa manière. Nous n'entrerons pas dans cette discussion dont les conclusions successives n'ont jamais été définitives qu'un instant. Cependant il est nécessaire de présenter en quelques lignes le problème.

Fust, Schoiffer et même Fust et Schoiffer ensemble, ont d'assez nombreux partisans. Ils eurent, Schoiffer surtout, une énorme influence sur l'évolution de l'art typographique; mais il ne semble pas qu'ils en puissent revendiquer l'invention même, puisque Jean Schoiffer, petit-fils de Fust, dans une dédicace en allemand qu'il écrivit en tête de l'édition du *Tite-Live* imprimée par lui en 1505, avoue que:

c'est à Mayence que primitivement l'art admirable de l'imprimerie a été inventé surtout par l'ingénieur Gutenberg en 1450; il fut postérieurement amélioré et propagé pour la postérité par les capitaux et travaux de Jean Fust et de Pierre Schoiffer.

Nous ne pouvons mieux retenir les prétentions de Laurens Janszoon de Haarlem présentées par Adrian de Jonghe. Nous avons précédemment montré qu'elles ne pouvaient soutenir le raisonnement du fait de leur caractère légendaire.

Il n'en est pas de même si nous examinons les mérites respectifs de Jean Mentelin et de Jean Gutenberg; le problème devient alors extrêmement serré. M. Leclerc, reprenant l'argumentation de l'avocat Dorlan, qui fut bibliothécaire de la ville de Schlestadt, patrie

¹⁾ de Laborde, *Débuts de l'Imprimerie à Strasbourg*, p. 56, note I.

de Mentelin, a récemment rassemblé en un court article ¹⁾ les raisons qui semblent militer en faveur de celui-ci. Il est certain que, au début du XVI^e siècle, toute une école alsacienne soutint fermement cette prétention, se basant surtout, semble-t-il, sur une chronique strasbourgeoise manuscrite dont on a, par ailleurs, contesté l'ancienneté. Cette chronique est certainement la source où de Jonghe puisa les éléments de sa légende relative à Janszoon car, comme celle-ci, elle fait intervenir un serviteur malhonnête qui trahit son maître en dévoilant à Jean Gutenberg le secret de la typographie.

Ce serviteur, selon la Chronique strasbourgeoise, se nommait Jean Gensfleisch et était né à Mayence; confusion évidente avec la personnalité de Gutenberg. Il semble que la légende primitive faisait de Gutenberg un serviteur de Mentelin, et que, par la suite, cette position ne put être maintenue, la qualité sociale de Gutenberg s'y opposant formellement.

Cependant, deux documents ont été invoqués pour établir que la prétention de Mentelin était prise au sérieux par nombre de personnes et non les moindres: les lettres de noblesse que l'Empereur Frédéric III lui accorda en 1466 et l'épithète que l'on plaça sur sa tombe et qui lui reconnaissait formellement l'initiative typographique.

Mais malheureusement les lettres de Frédéric III n'existent plus et l'on ne peut affirmer qu'elles furent décernées à Mentelin au titre d'inventeur de la typographie.

Gutenberg a été énergiquement soutenu par toute une école rhénane s'appuyant sur les assertions de la Chronique de Cologne et sur celles de la Chronique de Mathias Palmieri de Pise, sur un passage de l'*Epitome rerum Germanicarum* de Jacques Wimpheling, composé en 1502 et sur la dédicace de Jean Schoiffer citée plus haut, pour ne parler que des principaux arguments.

Cependant les partisans de Mentelin s'appuient parfois sur un passage de la Chronique de Tritheim affirmant que, en 1450, Fust et Gutenberg imprimèrent leur *Catholicon* sur des planches xylographiques. Mais, à notre sens, cet argument n'a qu'une valeur relative, car nous ne devons pas oublier que le livre xylographique apparut en même temps que le livre typographique, et qu'ainsi Gutenberg et Fust, tout en perfectionnant leur technique typographique, purent fort bien expérimenter le procédé similaire que constituait la xylographie, d'autant plus que, pour ces précurseurs, la question de technique n'était que secondaire; seul importait le but poursuivi avec tant d'enthousiasme: la vulgarisation de la pensée humaine. D'ailleurs, pour que cet argument en faveur de Mentelin eût toute sa valeur, il serait bon que l'on nous apportât la preuve que celui-ci imprimait typographiquement avant 1450.

On dit encore que la Chronique de Cologne doit être suspectée, car elle commet quelques erreurs notoires, notamment au sujet de la ville où naquit Gutenberg. Outre que ces erreurs sont de détail, il faudrait encore que la Chronique de Strasbourg, pilier de la thèse alsacienne, ne possédât pas semblable tare; or, nous avons vu plus haut qu'elle commit, elle aussi, une erreur, mais autrement grossière.

Cependant, sur une interprétation un peu trop servile d'une inscription sépulcrale de Gutenberg placée dans l'Ecole de Droit de Mayence 40 ans après sa mort, certains édifient un compromis subtil: Mentelin aurait taillé ses lettres ou mots dans le bois, tandis que

¹⁾ Leclerc, Jean Mentel (ou Mentelin), véritable inventeur de l'Imprimerie? dans *Papyrus*, 31 août 1929.

Gutenberg aurait inventé les caractères de bronze. Ce serait là une manière détournée d'opter pour Gutenberg, puisque nous croyons avoir démontré que la xylographie, en temps que moyen rationnel d'impression du livre, était inexécutable; mais, d'autre part, il nous paraît difficilement admissible que Mentelin, orfèvre, selon les registres de la gabelle de 1447, se soit servi de la xylogravure pour ses recherches en vue de l'impression.

Malgré tout, la question reste bien ouverte. A travers tous ces témoignages, en général tendancieux, il est difficile de découvrir la vérité. En toute équité, il semble bien que Gutenberg ait une chance de plus que ses rivaux, et cette chance, aux yeux de certains, a pris une force particulière depuis qu'un conservateur des Archives de Strasbourg exhuma, en 1745, un procès-verbal d'enquête et un jugement rendu par le Sénat de Strasbourg en faveur de Gutenberg dans une contestation qui s'était élevée entre celui-ci et les héritiers d'un de ses associés, défunt. Ces documents sont en effet les seules pièces officielles desquelles on puisse exciper pour juger cette longue querelle; ils peuvent donc trancher définitivement la question. Mais malheureusement leur examen peut donner cours à plusieurs interprétations et, de ce fait, la bataille entre les diverses écoles reprend avec une vigueur accrue: si les essais auxquels font allusion les dépositions des témoins au procès de Strasbourg sont vraiment de nature typographique, Gutenberg devient incontestablement et de loin le premier typographe puisque, en 1436, il s'y occupait déjà; si ces essais sont de nature xylographique, le problème reste alors entier.

Nous allons aborder ce délicat problème en essayant de nous débarrasser des œillères traditionnelles.

*

Gutenberg était, depuis deux ans à peine, associé avec trois amis pour la mise en pratique de quelques procédés qu'il avait inventés, lorsque, le 29 décembre 1438, l'un de ses associés, Andrès Dritzehem, mourut; les héritiers de celui-ci exigèrent alors que l'association leur fût ouverte; Gutenberg ayant refusé de faire droit à leurs revendications, ils l'attaquèrent en justice. Le procès fut jugé le 12 décembre 1439 dans le sens que défendait Gutenberg.

Telle est en quelques mots l'affaire purement juridique qui, par les comptes rendus des dépositions qui nous sont parvenus, nous permet aujourd'hui de connaître l'existence de l'association strasbourgeoise. Le secret des travaux de cette association fut toutefois remarquablement conservé; si bien que les débats du procès n'apportent aucune lumière¹⁾, les possesseurs du secret se confinant dans une stricte réserve, les autres rapportant les phrases sybillines qu'ils avaient entendues, phrases qui ne nous découvrent même pas d'une façon absolument certaine le sens général de la découverte, puisque certains auteurs ont pu y voir un simple procédé de décoration de miroirs. Nous ne les suivons pas cependant. Si, en effet, nous tenons compte du matériel employé: presse, formes, plomb, etc., il faudrait admettre que la fabrication s'appliquait aux cadres des miroirs que l'on moulait en métal. Or, lorsque Antoine Heilman pria Gutenberg d'admettre son frère Andrès dans la société créée pour la vente des miroirs, Gutenberg lui répondit en exprimant sa crainte que les amis d'Andrès criassent à la sorcellerie. Cette crainte nous apparaît absolument

¹⁾ Pour les pièces du procès et leur traduction, nous avons utilisé les textes de Léon de Laborde, op. cit.

illusoire si nous n'admettons pas l'existence d'un procédé autre que celui de la fabrication des cadres de miroirs, car nous ne voyons pas en quoi ce dernier pouvait être entaché de sorcellerie.

Il est cependant deux façons d'expliquer ce passage. La première, suggérée par M. Paul Lacroix ¹⁾, est extrêmement ingénieuse. Pour lui, le *spiegel* (miroir) du procès de Strasbourg serait le nom par lequel on désignait sommairement et populairement, en Hollande comme en Allemagne, les écrits du genre *Speculum humanae salvationis*. Pour nous qui admettons la préexistence des livres métallographiques, nous pourrions traduire que toute une classe des petits manuscrits populaires de ce genre aurait été désignée sous ce nom, et que la phrase d'Heilman évoquerait ainsi le mode de reproduction mécanique de ces *spiegel* par ledit procédé métallographique. Pour attrayante que soit cette solution, nous hésitons à la faire nôtre, car elle repose entièrement sur une confusion de termes.

La seconde manière d'expliquer ce passage peut se traduire ainsi: Gutenberg, en exprimant à Heilman ses craintes, a en vue l'un de ses nombreux procédés, celui auquel il tient le plus mais qui n'est encore qu'à l'état de projet, celui qui accapare son attention et qu'il lui faudra bien dévoiler un jour s'il veut le mettre en pratique et en tirer parti; si donc le but officiel de l'association est la fabrication des miroirs, sa valeur réelle pour Gutenberg réside entièrement dans la possibilité de mettre en pratique, à l'heure qu'il choisira, l'art de reproduire mécaniquement les petits livrets populaires destinés à la vente, lors du grand pèlerinage d'Aix. Si Heilman ne s'étonne point de cette réponse, c'est qu'il ne connaît pas les secrets de Gutenberg et peut fort bien s'imaginer que ses procédés, dont le principal, à son sens, est celui de la fabrication des miroirs, ont un caractère extraordinaire, susceptible d'être taxé de sorcellerie.

De ces deux manières d'expliquer le passage, on choisira la plus plausible; il est impossible, en effet, d'admettre qu'il s'agisse seulement de cadres de miroirs; la plupart des auteurs y ont renoncé, d'ailleurs, en raison de la déposition de l'orfèvre Dünne, déposition que nous citerons plus loin et dans laquelle ce dernier affirme qu'il travailla pour le compte de Gutenberg à des choses appartenant à l'imprimerie.

Les contempteurs de l'idée de protoimpression strasbourgeoise s'étonnent encore que, à part cette déposition, rien dans les pièces du procès ne vienne rappeler qu'il s'agissait d'une telle œuvre. Mais nous devons insister sur le fait que cela n'était point en question. Les magistrats avaient à se prononcer sur le fait suivant: Une association existait entre quatre personnes; l'une d'elles étant décédée, ses héritiers demandaient à bénéficier de tous les droits du défunt. Devait-on, ou non, leur accorder semblable privilège?

Il semble, à lire le jugement, que les magistrats se soient fait un point d'honneur d'écarter de leur esprit toute curiosité – cependant bien humaine – et de ne point tenter, en vertu de leur pouvoir d'arbitre, de percer les secrets de cette association, secrets qui demeuraient l'inattaquable bien des associés. Riches marchands eux-mêmes et bourgeois au courant des affaires, ils savaient combien devait être absolu le secret des techniques, des recherches ardues qui faisaient la force de l'organisation corporative.

¹⁾ Bulletin des Arts, VI, p. 66; d'après Bernard, op. cit. p. 151.

Telle fut la psychologie de ce procès; et c'est pourquoi nous ne devons pas nous étonner que les pièces parvenues jusqu'à nous restent sciemment muettes sur le sens même des techniques employées par de géniaux et laborieux artisans.

Dans les dépositions qui ont été conservées par les procès-verbaux, il est question à cinq reprises d'une presse et de ses accessoires. Les deux premières dépositions qui en font mention, celles de Ennel et Hans Schultheiss, précisent que dans cette presse sont couchées 4 pièces qu'il s'agit de retirer et de séparer afin que l'on ne puisse comprendre à quel usage elles sont destinées. A les suivre à la lettre, ces deux dépositions semblent conclure à l'existence d'une presse indépendante dans laquelle un second ensemble (de 4 pièces) est déposé. Distinct de la presse, cet ensemble ne lui serait donc adjoint que pour un travail nécessitant leur collaboration.

De là sont partis presque tous les systèmes d'interprétation, qu'ils soient en faveur de la xylographie ou de la typographie. Car les quatre pièces semblent représenter soit les blocs xylographiques, soit des pages typographiques en place pour être imprimées et qu'il s'agit de sortir de la presse afin de dérouter les curiosités. Autour de cette interprétation, les partisans des deux techniques sus-mentionnées se heurtent.

Comment, disent les champions de la typographie, aurait-on pu créer une association secrète pour imprimer avec des planches xylogravées alors que cela s'exécutait couramment à cette époque dans les pays flamand et rhénan pour le moins?

Mais, répliquent leurs adversaires, ce qui était innovation dans le procédé, ce n'était point les pages-blocs, mais la presse, et c'est pourquoi l'on devait enlever de celle-ci lesdits blocs afin de ne pas éveiller l'idée de leur possible association.

Mais alors, rétorquent les typographes, croyez-vous que le seul fait de retirer les blocs xylogravés de la presse enlevait à celle-ci son caractère de presse à imprimer, d'autant plus que, d'après le texte d'une des dépositions, il suffisait que les pièces soient déposées sur la presse même; ce qui, dans le cas que vous soutenez, aurait permis l'identification immédiate de celle-ci?

Comment expliquez-vous vous-mêmes, contre-attaquent les xylographes, les termes de la déposition de Lorentz Baldeck, valet de Gutenberg, précisant que, la presse s'ouvrant à l'aide de deux vis, les pièces se détachaient les unes des autres, et d'elles-mêmes d'après le sens implicite du texte? Comment des compositions typographiques qui, primitivement, étaient assemblées par ligne au moyen de fils de laiton traversant les lettres percées préalablement d'un trou, comment ces compositions pouvaient-elles se séparer d'elles-mêmes au simple desserrage des vis du châssis?

Tout d'abord, répliquent les autres, s'il est vrai que la composition des lignes typographiques primitives se faisait en enfilant chaque lettre sur un fil de laiton – ce qui n'est pas absolument prouvé –, il est certain aussi que, pour plusieurs raisons, entre autres l'existence du serrage latéral des pages, on retirait, une fois la ligne en place, le fil de laiton des lettres assemblées. La page typographique n'était donc maintenue en place que par le serrage et, une fois celui-ci supprimé, tout s'affalait, se brouillait jusqu'à rendre incompréhensible la technique du procédé.

Comment, objecterons-nous aux typographes, pouvait-on croire que le simple fait de brouiller les lettres des pages typographiques placées dans la presse rendrait incompréhensible le procédé employé? Le simple examen d'une poignée de lettres par un homme un peu au courant de l'impression et à l'esprit délié, aurait suffi pour lui faire découvrir le sens de la découverte exploitée. Il apparaît de plus, par les dépositions, que les pièces n'étaient pas des assemblages de plus petits éléments que le desserrage aurait mélangés, mais bien plutôt des blocs ou des objets compacts que l'on pouvait séparer les uns des autres et déposer ensuite dans ou sur la presse.

On le voit, le développement de cette discussion est peu concluant si l'on se cantonne systématiquement dans l'idée que la nature des pièces placées dans cette presse doit nécessairement donner le sens de la technique d'impression employée. Un seul point apparaît avec quelque certitude; c'est que les xylographes n'ont pas tort lorsqu'ils soutiennent que l'objet de la découverte de Gutenberg était la presse à imprimer. Mais ils n'expriment pas jusqu'au bout cette idée; nous allons le montrer.

Mais auparavant, il faut que nous présentions une thèse, énergiquement soutenue par M. Mori ¹⁾, qui développe l'idée suivante: les quatre pièces dont parlent les témoins du procès de Strasbourg, reliées ensemble par une vis, seraient les éléments du vieux moule à main en forme de bouteille qui servit à fondre dans le sable les premières lettres typographiques.

Cette idée, attrayante au possible, nous l'avons eue en étudiant les pièces du procès, mais en l'appliquant au moule que les fondeurs métallographes devaient employer; nous ne croyons pas cependant qu'elle puisse être retenue.

Car le sens implicite de ces dépositions est, sans nul doute, que les pièces situées dans la presse ne s'y trouvaient point par un hasard fortuit, mais qu'elles étaient là à la place normale qu'exigeait leur emploi puisque Gutenberg et Heilman savaient qu'on les y trouverait. Or, le moule à fondre, dans le cas métallographique, n'était point à sa place sur une presse à imprimer; mais il l'était encore moins dans le cas typographique que soutient M. Mori, lequel cas nécessitait la séparation des techniques de fonderie de celles de l'impression proprement dite, les lettres une fois coulées servant presque indéfiniment à la composition du livre, sans nouvelle intervention de fonderie.

Faire de ces quatre pièces les éléments du moule à fondre les caractères nous semble une impossibilité manifeste. Elles appartenaient certainement à un instrument ou à un groupe d'instruments s'associant en vue d'un travail unique. D'ailleurs, la déposition de Lorentz Baldeck que nous allons citer, va nous apporter la preuve que lesdites pièces faisaient corps avec la presse.

Car on s'est peut-être trop attaché au sens littéral des dépositions de Ennel et de Hans Schultheiss, sans vouloir les confronter attentivement avec celles qui suivirent. L'idée générale qu'exprime l'ensemble de ces dernières est en effet un peu différente. D'après celle de Lorentz Baldeck que nous venons d'évoquer, ce n'est pas le châssis retenant les pages qui est ouvert par le moyen des vis, mais la presse elle-même:

¹⁾ Mori, the essence of the Gutenberg's invention, dans *Ars typographica*, II, octobre 1925, p. 117.

... et dit qu'il devait se donner la peine d'aller à la presse et de l'ouvrir au moyen des deux vis, qu'alors les pièces se détacheraient les unes des autres... il devait alors les placer dans la presse ou sur la presse...

Prise à la lettre, cette phrase indique sans ambiguïté que c'est la presse elle-même qui est désassemblée; les pièces peuvent alors représenter ses parties actives qui doivent être détachées et placées sur ou dans le bâti. Cette interprétation apparaît lumineusement confirmée par la déposition du menuisier Conrad Sahspach, constructeur de la presse, qui rapporte une conversation qu'il eut avec Andrès Heilman, de laquelle nous extrayons cette phrase dite par Heilman:

Cher Conrad, puisque Andrès Dritzehem est mort, comme c'est toi qui as fait les presses et que tu connais la chose, vas-y donc et retire les pièces de la presse et sépare-les les unes des autres, décompose-les et ainsi personne ne pourra savoir ce que c'est.

Si Andrès Heilman a l'idée de demander au constructeur de la presse de retirer les pièces en précisant qu'il s'adressait au technicien, c'est bien que ces pièces appartenaient à la presse, sans quoi les associés, et surtout Heilman qui s'occupait activement du travail de l'impression, auraient été mieux qualifiés que lui pour le faire.

Enfin, la déposition de Antoine Heilman précise que Gutenberg, après la mort d'Andrès Dritzehem, envoya son valet pour mettre la presse en désordre..., phrase qui résume toute cette discussion.

Aussi faut-il abandonner l'idée que les pièces dont font état ces dépositions appartiennent à un moule à fondre ou sont des pages destinées à l'impression. Elles sont, croyons-nous, les éléments qui différenciaient la presse de Gutenberg de celles qui lui avaient servi de point de départ, puisque le seul fait de les détacher suffisaient pour que nulle curiosité ne fût éveillée ¹⁾.

*

Ce problème résolu, sa solution ne préjuge en rien, nous le reconnaissons, de la nature du procédé d'impression. Ce pourrait être une manière xylographique car les objections soulevées contre cette technique par les typographes ne tiennent plus si l'on admet que c'était en premier lieu sa presse que Gutenberg gardait contre toute curiosité. On pourrait encore défendre l'idée d'un essai typographique, aussi bien d'ailleurs que celle d'une tentative de métallographie par jet en moule. Il faut donc que nous tentions une discrimination entre ces trois procédés. C'est la déposition de Antoine Heilman, déjà citée plus haut, qui va nous en donner les moyens car elle fait apparaître un autre élément, les formes en un passage qui précède, dans le texte et dans le temps évoqué, celui que nous avons reproduit plus haut:

...Gutenberg, peu de temps avant Noël, avait envoyé son valet aux deux Andrès (Dritzehem et Heilman) pour chercher les formes afin qu'il pût s'assurer qu'elles

¹⁾ Au moment de terminer ce travail, nous nous apercevons que cette opinion a été soutenue par M. Desormes, directeur de l'école Gutenberg, qui voit dans les quatre pièces le mécanisme destiné à faire mouvoir la presse (J. Pinsard, *les Origines typographiques*, dans *l'Intermédiaire des Imprimeurs*, 46, 15 novembre 1890). C'est à peu près ce que nous venons de démontrer.

avaient été séparées (ou fondues) et que même plusieurs formes lui avaient donné du regret...

La plupart des auteurs qui se sont occupés de la question ont, à notre connaissance, rapproché ce texte de ceux que nous avons étudiés plus haut et qui concernaient la presse et les pièces. C'est que l'affirmation que ces dernières étaient des pages d'impression ne pouvait se concevoir sans qu'il y ait identité absolue entre les deux ordres de faits caractérisés, l'un par les pièces, l'autre par les formes; il fallait donc y voir une répétition de la même scène, c'est-à-dire la séparation des pièces – là nommées formes – de la presse afin de dérouter les curiosités. Mais ce rapprochement, cette confusion des deux faits évoqués, est absolument impossible en raison des énormes différences qui les séparent. Lorsque, après la mort de Andrès Dritzehem, les héritiers de celui-ci voulurent prendre possession des secrets dont il était détenteur, il devenait nécessaire, puisque Gutenberg leur déniait ce droit, de dissimuler la nature des travaux qui s'exécutaient sur la presse; et c'est pourquoi les associés la firent désassembler. Mais le passage que nous venons d'extraire de la déposition de Antoine Heilman vise un fait antérieur à la mort de Andrès Dritzehem puisque ce dernier y est cité et semble, d'après le sens du texte, s'occuper activement du travail qui lui incombait. Quel besoin y avait-il alors de dissimuler ce travail normal d'exploitation?

Il faut admettre – et c'est rationnel – que Gutenberg se faisait apporter les formes afin d'examiner le travail exécuté par ses associés sur ses propres indications; le fait même que ce travail ne lui plaît guère l'indique clairement.

D'ailleurs, les formes ne peuvent s'identifier avec les pièces; il n'est besoin pour s'en convaincre que d'examiner les textes. Les dépositions que nous avons citées au début de cette discussion et qui sont relatives au désassemblage de la presse sont unanimes à employer le mot pièces. Cette unanimité exclut la possibilité d'emploi d'un terme approximatif par des gens plus ou moins compétents, et qui pouvaient ne point se souvenir du mot exact employé par Gutenberg et Heilman. Ces derniers se servirent donc certainement de ce terme et non pas du mot formes; c'est apparemment qu'ils voulaient désigner autre chose. Au surplus, les formes dont parle Antoine Heilman sont indubitablement des pages prêtes à être imprimées; de cela tous les auteurs paraissent convaincus; d'autant qu'un second passage nommant les formes, issu lui aussi de la déposition de Antoine Heilman, ne s'oppose point à cette interprétation puisqu'il cite ces formes parmi le matériel pour lequel les héritiers de l'associé décédé avaient droit à une indemnité de 100 florins. Le mot forma d'ailleurs – nous le verrons à propos des actes d'Avignon – a, dans le latin médiéval, le sens précis de bloc, gravé ou moulé, destiné à l'impression. Si, donc, l'on admet avec nous que les pièces sont des éléments de la presse à imprimer, il est impossible de leur identifier les formes.

Tout pénétrés du rapprochement arbitraire qu'ils faisaient entre ces deux termes, nombre d'auteurs traduisirent le terme allemand zur lossen, dont le sens est incertain, par séparées, ce qui semblait soutenir leur thèse, alors que ce terme pouvait tout aussi bien se lire fondues. Outre M. Mortet¹⁾, d'autres auteurs ont soutenu cette dernière

¹⁾ Mortet, op. cit. p. 35.

traduction: M. Mori ¹⁾ donne à ce sujet une très ingénieuse explication que cependant nous ne retiendrons pas parce que, à notre avis, elle déplace le sens du texte. Selon lui, ce sens n'est point que Gutenberg vérifiait les formes d'impression et que certaines ne le satisfaisaient point, mais que, par mesure de précaution et afin qu'on n'en découvrit pas la technique, il les fondit un certain jour, les détruisit donc tout en regrettant, en raison des difficultés qu'il avait eues à les fabriquer, d'être dans l'obligation d'employer une mesure aussi radicale. Cette explication s'étaie, croyons-nous, sur une déviation de sens. Que dit le texte? Il nous apprend que Gutenberg s'était fait apporter les formes pour s'assurer qu'elles avaient été fondues. Nous reconnaissons que l'analyse de la phrase provoque d'irréductibles contradictions; d'une part, n'évoque-t-elle point, en effet, l'idée de formes de métal préexistantes que l'on a fondues, c'est à dire détruites? tandis que, d'autre part, nous apprenons que, après cette opération, lesdites formes furent apportées à Gutenberg. Mais ce dernier fait qui constitue le sujet de la phrase et qui ne comporte aucune ambiguïté, doit être tenu par seul opérant, et nous devons considérer que la fonte n'avait point détruit les formes. M. Mori, devant cet écueil, prend un détour. C'est Gutenberg nous dit-il, qui les fondait et c'est dans ce but qu'il se les faisait apporter. Nous ne croyons pas que cette interprétation puisse se soutenir, car le texte est absolument formel: les formes avaient été fondues lorsqu'elles parvinrent à Gutenberg. Cependant nous sommes persuadé que M. Mori a entièrement raison lorsqu'il lie à la fonte l'existence même des formes; mais, à l'inverse de sa théorie, nous soutiendrons que cette fonte, au lieu de les détruire, crée les formes ou, pour mieux dire, que c'est par la fonte selon la méthode métallographique que les formes apparaissent. La phrase incriminée devrait alors se lire:

Gutenberg avait envoyé son valet pour chercher les formes afin de s'assurer par lui-même qu'elles avaient été correctement établies par voie de fonte.

Si nous examinons d'ailleurs le texte qui suit: ... et que même plusieurs formes lui avaient donné du regret, nous y découvrons une confirmation de notre interprétation, car nous constatons que ce sont les formes mêmes, c'est-à-dire leur état et non pas leur destruction, qui donnèrent «du regret» à Gutenberg et qu'ainsi elles ne furent point détruites. Enfin, raison péremptoire que nous avons donnée plus haut, Gutenberg n'avait nullement besoin de sacrifier ce que lui avait demandé déjà tant de travail et d'argent, puisqu'aucun danger ne menaçait encore l'association: André Dritzehem, vivant, dirigeait l'atelier de fabrication et rien, croyons-nous, ne faisait prévoir la brusque catastrophe qui le guettait.

Il faut donc abandonner la curieuse explication de M. Mori et c'est grand dommage. Car, avec elle, disparaît la principale défense de l'idée typographique appliquée aux tentatives strasbourgeoises; liée à la théorie du moule que nous avons exposée plus haut, elle formerait en effet un système simple et logique, tandis que les autres explications, ainsi que nous allons le voir, restent confuses et sans vigueur.

¹⁾ Mori, art. cit. p. 116, 117.

Ainsi débarrassé de ses parasites et exprimé en des termes nettement définis, le problème du procédé employé par Gutenberg et ses associés revêt une forme plus précise: alors que l'atelier, dont Andrès Dritzehem était l'animateur, fonctionnait normalement, Gutenberg fit demander les formes – c'est-à-dire les pages prêtes à être imprimées – afin de les examiner minutieusement et rechercher si le résultat espéré était obtenu; cet examen ne le satisfit point entièrement puisque plusieurs de ces formes lui donnèrent «du regret».

De cet exposé des faits, la saine logique conclura aisément qu'ils ne concernaient pas une tentative typographique. L'examen d'une page typographique ne peut laisser du «regret» en raison de la facilité que l'on a de changer les lettres incorrectes ou de supprimer les fautes que le texte pourrait comporter. De plus, on ne s'expliquerait guère que Gutenberg eût risqué les aléas d'un transport de pages typographiques si fragiles en raison de la mobilité de leurs éléments, quand il était simple de les examiner sur place. Quelques auteurs, croyant trouver une confirmation de leur théorie dans les actes d'Avignon que nous étudierons plus loin, prétendent que les formes représentent les lettres typographiques prises isolément: *formare = typis imprimere*¹⁾. On pourrait alors traduire *zur lossen par fondues* et admettre que Gutenberg se fit apporter les lettres afin d'en vérifier la fonte. Mais alors le regret qu'il manifeste n'est pas plus compréhensible que précédemment, car si certaines lettres n'étaient pas établies correctement, il était bien facile de les refondre. D'ailleurs le sens du présent texte – pas plus que celui des actes d'Avignon, nous le montrerons – ne peut s'accomoder de cette idée des formes-types; l'atelier de Dritzehem fut, sans aucun doute, un atelier d'impression, la présence de la presse suffit à l'établir; or, le fait même de la typographie implique une séparation des techniques, les lettres étant fondues à l'avance par une opération spéciale et définitive, et l'atelier d'impression recomposant indéfiniment les pages à imprimer avec les mêmes lettres. Que viendrait faire alors cette fonte dans le travail normal de composition? Et si l'on veut traduire *zur lossen par séparées* et admettre que la séparation des formes correspondait à notre distribution actuelle, on se heurte à une nouvelle invraisemblance; quel besoin aurait eu Gutenberg de vérifier si les lettres typographiques avaient été remises en casses après usage? et, même si cela était plausible, ses regrets eussent été un peu tardifs, puisque ces lettres avaient déjà servi à composer et imprimer nombre de pages. On le voit, l'idée que les techniques d'impression utilisées par Gutenberg étaient d'origine typographique ne produit qu'un tissu d'invraisemblances.

S'il paraît maintenant établi que les impressions de Strasbourg se faisaient par l'intermédiaire d'une technique stéréographique, c'est-à-dire au moyen de pages-blocs, il reste à déterminer si cette technique était xylographique ou métallographique. Et c'est le terme *zur lossen* qui va encore trancher le débat. Quelle que soit en effet sa signification, le résultat est le même. S'il signifie coulées, aucun doute n'est possible: nous sommes en présence d'un procédé de métallographie par jet en moule et les formes fondues de Strasbourg sont identiques à celles qui servirent à la confection des livres jetés en moule à Bruges. Si le terme *zur lossen* garde sa signification généralement admise:

¹⁾ Mortet, op. cit. p. 33, note I.

séparées, il prend malgré tout le sens de séparation de deux blocs, l'un matrice, l'autre forme définitive, coulés l'un dans l'autre; car, si ce n'était cela, qu'évoquerait cette séparation dans le procédé xylographique? Et si l'on veut y voir, avec les auteurs que nous avons réfutés plus haut, la séparation des pages-blocs les unes d'avec les autres, c'est-à-dire leur désimposition, c'est une pure calinotade; Gutenberg n'a pu se faire apporter ces blocs pour s'assurer qu'ils avaient été désimposés, puisque le fait de les lui apporter implique nécessairement leur séparation préalable. D'autre part, désimposition signifie implicitement tirage effectué et il serait assez curieux de voir Gutenberg vérifier la gravure des pages après que celles-ci avaient été utilisées, c'est-à-dire lorsqu'il était trop tard pour effectuer les retouches nécessaires.

*

De cette longue discussion, il ressort, croyons-nous, un fait évident: le procédé que Gutenberg utilisait en 1439 à Strasbourg était basé sur une technique de métallographie par jet en moule. Venue de Hollande par la voie du Rhin, cette technique apparut de bonne heure dans les Provinces rhénanes, mystérieusement apportée par les pèlerins de génie qu'étaient les premiers artisans de l'écriture artificielle. Dès 1436, Gutenberg s'occupait activement de la création d'un atelier métallographique puisque l'orfèvre Hans Dünne dépose au procès de 1439 que, il y a trois ans environ (il a) gagné de Gutenberg près de 100 florins seulement pour les choses qui appartiennent à l'imprimerie... ce qui nous laisse supposer que Gutenberg lui faisait graver à cette époque les poinçons qui allaient servir à l'établissement des blocs-matrices, car la somme que l'on paya est considérable et ne peut-être que la contrepartie d'un travail important. C'est en 1437, probablement, que Gutenberg s'associa avec Jean Riffe pour l'exploitation de procédés très divers, polissage de pierres et fabrication de miroirs, peut-être d'autres encore; mais bientôt André Dritzehem puis André Heilman par l'entremise de son frère Antoine, demandèrent et obtinrent de faire partie de cette association. Cependant, il apparaît que Gutenberg ne confia que tardivement à ses associés, vers le début de 1438, et sur leurs vives instances, ses secrets touchant l'impression. C'est alors qu'ils voulurent exécuter pour le grand pèlerinage d'Aix-la-Chapelle, qui devait avoir lieu en 1439 et fut repoussé à l'année suivante ¹⁾, de petits livrets populaires comme on imprimait depuis quelques années, des images de pèlerinage sur parchemin ou papier qui se vendaient dans les sanctuaires célèbres ²⁾. Il semble bien que dans cette association les rôles étaient nettement délimités. Hans Riffe, riche marchand, maire de Lichtenow près Strasbourg, l'associé initial, y gardait un rôle occulte: il apportait à la communauté l'appui de son caractère officiel qui n'était point à dédaigner puisque, selon la déposition de Antoine Heilman, Gutenberg craignait qu'on le convainquit de sorcellerie; il lui donnait encore un important appui financier, puisque son apport, identique à ceux réunis des deux André, était de 410 florins entièrement versés; il est vrai que cette somme ne constituait que le quart du capital social du fait que Gutenberg s'était réservé deux parts, mais il n'en constituait pas moins le plus clair des possibilités financières de la société, si l'on considère

¹⁾ de Laborde, op. cit. p. II.

²⁾ O. Weigel, *Druckerkunst Zeugdrucke*, I, p. 12 à 20; selon Bouchot, *Un ancêtre...*, p. 20, note I.

que, d'une part l'apport de Gutenberg était entièrement constitué par un matériel, et d'autre part que celui de deux Andrès ne fut jamais qu'imparfaitement réalisé.

Quant à Gutenberg, après avoir été l'initiateur, il se cantonnait dans le contrôle des travaux et de leur qualité, tandis que Andrès Heilman et surtout Andrès Dritzehem s'occupaient activement de l'exécution matérielle de ces travaux. Ajoutons à cela que l'atelier se trouvait chez Claus, le frère d'Andrès Dritzehem qui, quoique n'appartenant pas à l'association, connaissait quelques-uns de ses secrets. Le matériel était simple: à côté des poinçons, des blocs-matrices, des formes de laiton obtenues par moulage, des divers accessoires nécessaires à la fonte, se dressait la presse à imprimer que nous croyons être l'invention propre de Gutenberg et qui permettait l'impression plus rapide et plus correcte desdites formes. C'était probablement là l'outil nouveau, secrètement conçu et secrètement exécuté sur lequel Gutenberg et ses amis faisaient fond. Car le procédé métallographique n'était pas leur apanage; dans les Flandres et probablement sur divers points des Provinces rhénanes, on tentait alors de le mettre en pratique. C'est du moins ce qui semble ressortir d'une phrase que Wimpheling écrivit en 1508: cum is (Gutenberg) Moguntiam descenderet ad alios quosdam in hac arte similiter laborantes...¹⁾.

Il semble cependant que Gutenberg n'ait point réussi en sa tentative puisque, après 1439, le silence se fait sur ses essais; il faut y voir le contre-coup de la mort de son infatigable associé, Andrès Dritzehem et surtout une désaffection, remarquée par plusieurs auteurs à propos du procès de 1439, des buts qu'il poursuivait. D'aucuns veulent voir en cela l'essentiel de son caractère aventureux, toujours en quête d'insaisissable, et qui se détachait automatiquement de tout ce qui prenait une réalité. C'est un peu cela, mais c'est, à notre sens, plus que cela. Car il n'est pas trop osé de penser que déjà, dans le cerveau puissant de l'inventeur, mûrissait l'ultime découverte qu'il n'osait encore croire possible. Cela est fort probable, puisque nous sommes en 1438 et 1439, et que les textes anciens s'accordent généralement pour fixer à l'invention typographique la date de 1440.

SES EXTENSIONS, AVIGNON

(Les actes de 1444 et 1446)

Depuis le jour où l'abbé Requin découvrit dans les Archives notariales d'Avignon les brèves des actes relatifs aux diverses associations que Procope Waldfoghel de Bragansis, orfèvre de Prague, tenta de constituer en cette ville, pour la mise en œuvre d'un procédé d'écriture artificielle, un curieux problème s'est posé qui semble, à première vue, insoluble. Tous les auteurs qui ont étudié la question, quelle que soit la solution qu'ils aient adoptée, se heurtent – et avouent leur perplexité – à d'irréductibles invraisemblances.

Le matériel avec lequel Waldfoghel arrivait à Avignon en 1444 n'était point considérable; un acte du 4 juillet nous en donne l'énumération: . . . duo abecedaria calibis et

¹⁾ Wimpheling, *Catalogus episcoporum Argent.*

duas formas ferreas, unum instrumentum calibis vocatum vitis, quadraginta octo formas stangni necnon diversas alias formas ad artem scribendi pertinentes . . .

Ce procédé d'écriture artificielle, au sens littéral, semblerait être, dit M. Pansier ¹⁾, un moyen, non pas de multiplier artificiellement à de nombreux exemplaires la reproduction d'une écriture, mais simplement d'écrire par le moyen d'un artifice; il faudrait donc voir là un procédé d'estampillage. Mais, outre que ce procédé existait depuis fort longtemps et ne nécessitait donc point un tel mystère, à quoi aurait servi tout le matériel annexe que possédait Waldfoghel, en bois, fer, étain, acier, quand la technique de ce procédé, qu'il utilise des patrons ou qu'il se serve d'estampilles de métal, était fort simple? Il n'est donc pas possible d'adopter ce point de vue.

On a pensé à une machine à écrire. Nous ne donnons cette supposition qu'à titre d'inventaire; car il est certain que le matériel énuméré ne correspond pas davantage à un tel procédé; que cette machine à écrire ne peut être assimilée à un instrument appelé vis; qu'enfin il est absolument invraisemblable qu'un mécanisme industriel aussi complexe que celui de la machine à écrire, dit M. Mortet ²⁾, ait été inventé à cette époque et, ajouterons-nous, sans laisser des possibilités d'être repris plus tard puisque le procédé de Waldfoghel, dans son principe aussi bien que dans sa mise en œuvre, paraît avoir fort bien réussi (acte du 5 avril 1446) et qu'il est certain que ce sont des difficultés d'ordre pécuniaire qui en ont gêné le développement dès l'abord, et ensuite une transformation radicale du procédé qui laissa sa première manière inutilisable industriellement.

Il faut abandonner toute idée d'écriture artificielle dans son sens littéral et M. Mortet dit fort bien que l'imprimerie ayant été considérée au début comme un mode spécial d'écriture, il était naturel d'appliquer à tout procédé nouveau qui tendait à reproduire mécaniquement un texte, l'expression générale que l'usage avait consacrée ³⁾. Ainsi, le procédé de Waldfoghel serait bien un procédé d'impression; mais nous nous heurtons là à d'autres difficultés.

Les deux alphabets d'acier de l'acte du 4 juillet 1444, les vingt-sept lettres hébraïques gravées dans le fer de celui du 10 mars 1446, ainsi que les quarante-huit ⁴⁾ lettres gravées en fer de celui du 26 avril de la même année, pouvaient être des poinçons ou des matrices; en effet, une matière aussi dure que le fer, trempé ou non, n'aurait pu être fondue en lettres car alors de quel métal auraient été matrices et poinçons? Nous sommes persuadé qu'il s'agit là plus particulièrement de poinçons: ne parlons pas des alphabets d'acier qui, du fait de leur trempe, ne pouvaient être que cela, mais considérons que les lettres gravées dans le fer, par le seul fait de cette gravure, l'étaient également; car ce qui est troublant dans le texte du 4 juillet 1444, c'est que les matrices, aussi bien que le résultat de la fonte, y sont inventoriés sous le nom de formes, employé déjà dans les

¹⁾ Pansier, *Histoire du livre et de l'Imprimerie à Avignon . . .*, p. 172.

²⁾ Mortet, *op. cit.* p. 42.

³⁾ Mortet, *op. cit.* p. 42.

⁴⁾ La traduction littérale quatre cent huit poinçons est, croyons-nous, difficilement admissible; cela laisserait supposer que le gage total que possédait Davin était considérable. Nous préférons croire à une erreur du copiste.

pièces de Strasbourg. A côté des deux alphabets d'acier que seraient en effet les deux formes de fer et les quarante-huit formes d'étain, sinon les matrices et les pages à imprimer? Car, étymologiquement, ces formes ne peuvent être du métal non travaillé; M. Mortet ¹⁾ nous en donne une démonstration dans sa définition très exacte du sens latin du mot *forma*: Dans le latin médiéval, *forma* désignait d'une façon générale tout objet matériel qui présentait des reliefs et des creux et dont le contact pouvait par conséquent laisser sur une surface plane une empreinte nettement déterminée spécialement les matrices des sceaux taillés en creux et les bois gravés en relief qui servaient à imprimer sur toile ou sur papier des images ou des textes xylographiques. D'autre part, si les vingt-sept lettres hébraïques que Waldfoghel, par l'acte du 10 mars 1446, s'engage à fabriquer pour Davin de Caderousse, sont des poinçons – et cela ne fait aucun doute –, le fer et l'étain dont il parle et qui sont catalogués accessoires, représentent le métal des matrices et celui des formes définitives. Mais alors, l'hypothèse typographique perd toute sa valeur: Waldfoghel ne pouvait livrer à Davin ce fer et cet étain non ouvrés et laisser ainsi à ce dernier le soin de confectionner lui-même ses matrices et ses lettres; il est aussi délicat de fabriquer les matrices et de couler les lettres que de graver les poinçons, et ces trois opérations inséparables seraient sans aucun doute le fait exclusif du technicien qu'était Waldfoghel, si bien entendu, nous voyions là une procédé typographique.

Mais les formes, métal ouvré, ne peuvent non plus s'accommoder du procédé typographique. M. Mortet étend démesurément le pouvoir de sa définition du mot *forme* lorsqu'il l'applique à la lettre typographique. Car elle implique l'idée d'un tout, d'un ensemble de signes, lettres ou images gravés en creux ou en relief dans le but de laisser une empreinte sur un substratum quelconque: nous disons bien un ensemble. Or, la lettre typographique ne peut être qu'une partie de cet ensemble, inexistante sans lui, ne pouvant pas être imprimée isolément mais seulement en compagnie de quelques-unes de ses semblables. La lettre seule ne peut être une forme; la page composée, gravée ou fondue en est une; et les débats du procès de Strasbourg nous ont apporté semblable définition de la forme. Aussi bien le mot *lettre* a son correspondant précis en latin et Waldfoghel l'emploie couramment. S'il dit *abecedaria* quand il s'agit d'un ensemble alphabétique, lorsqu'il veut parler des lettres dont il grave les poinçons, il écrit ou fait écrire: *quadraginta octo litteris* ou *viginti septem litteras ebraycas formatas*. Pourquoi aurait-il négligé d'employer ce mot si précis lorsqu'il s'agissait de matrices de lettres isolées, ou mieux, de ces lettres mêmes? C'est que – toute notre démonstration le prouve – lorsque Waldfoghel emploie le mot *forme*, il veut désigner les matrices-blocs et les pages-blocs qu'il fabriquait selon la méthode métallographique par jet en moule.

D'autre part, l'examen attentif du contrat qu'il passa avec Davin de Caderousse nous montre que le matériel promis par Waldfoghel devait être exécuté en une semaine; comment aurait-on pu en un si court délai graver les poinçons des lettres hébraïques,

¹⁾ Mortet, op. cit. p. 33 note I.

fabriquer les matrices et fondre toutes les lettres nécessaires à une composition typographique? de plus, on ne se serait point contenté de désigner les poinçons seulement, mais aussi les matrices et les lettres coulées. Si nous acceptons, au contraire, l'idée du procédé métallographique, tout s'éclaire. Les vingt-sept lettres hébraïques gravées dans le fer sont évidemment les poinçons de l'alphabet hébreu qui se compose justement d'un nombre de signes équivalent, tandis que les divers accessoires de bois, fer, étain représentent tout le matériel nécessaire au poinçonnage des matrices et à la coulée des formes. Davin de Caderousse, qui tentait de réaliser pour son compte l'idée de Waldfoghel, faisait exécuter à ce dernier le minutieux travail de gravure des poinçons tandis qu'il se réservait l'impression proprement dite dont les préliminaires étaient constitués par l'établissement de la matrice-bloc et la coulée de la forme, cela avec les alliages préparés par Waldfoghel. Quant aux quarante-huit lettres gravées dans le fer conservées par Davin, selon l'acte du 26 avril 1446, elles sont, bien entendu, des poinçons remis avec d'autres choses par Waldfoghel au juif en gage de la somme que celui-ci lui avait avancée pour le prix anticipé de son travail de gravure et du matériel adéquat. On le voit, ce que tentait d'exploiter Waldfoghel, c'était moins le procédé d'impression dans son ensemble que els moyens de le mettre à exécution. Son matériel était fort rudimentaire puisque, le 5 avril 1446, il est estimé, dans un acte, à 36 florins, ce qui est peu si l'on songe que Gutenberg avait payé 100 florins à Hans Dünne pour la seule gravure de ses poinçons et que, d'autre part, selon les conventions qu'il passa avec ses associés, son matériel était estimé 820 florins. Sur tout ce que nous venons d'écrire, il n'est qu'une seule ombre que nous voulons dissiper. L'acte du 10 mars 1446 parle de *vigenti septem litteras ebraycas formatas*. Il est certain que le mot *forme* s'applique en ce cas à la lettre même. Mais nous ne devons pas oublier que la locution *litteras formatas* s'employa couramment au Moyen Age pour désigner la grosse lettre de manuscrit; d'où vint la locution *lettre de forme* qu'employaient les imprimeurs pour désigner les premières lettres, gravées d'après les manuscrits. C'est donc dans cette acception qu'il faut lire le mot *forme* et traduire *lettres hébraïques de manuscrit*. De toute façon d'ailleurs, cette périphrase ne pourrait soutenir la thèse typographique, car s'il y avait identité entre les termes *lettre* et *forme*, ils ne pourraient se trouver, l'un complétant l'autre, dans une même locution.

*

Nous pouvons tenter maintenant, sous notre propre responsabilité, une reconstitution sommaire de la vie de Waldfoghel, qui précisera par quelles étapes le procédé de métallographie dut venir jusqu'à Avignon.

Nous ne connaissons rien de la prime vie de Procope Waldfoghel, sinon qu'il fut orfèvre à Prague. En 1439, il est à Lucerne¹⁾, non loin des Provinces rhénanes et de Strasbourg où Gutenberg tentait de mettre au point la technique venue de Hollande. Il y a quelques raisons de croire qu'il eut vent des batailles juridiques que celui-ci livra cette année-là contre les héritiers de son associé Dritzehem. Puisque nous avons l'assurance que le procédé avignonnais est identique à celui de Strasbourg, nous sommes bien forcé d'admettre que la publicité faite autour de ce procédé dans les milieux orfèvres ou ciseleurs de

¹⁾ Von Liebenau, Überblick über die Geschichte der Buchdruckerei der Stadt Luzern.

métaux, à la suite du procès de Strasbourg ou de quelque fait analogue, intéressa l'esprit curieux et inventif de l'orfèvre Waldfoghel. Il n'eut certainement qu'une pensée, celle d'enquêter sur place et nous pouvons être assuré qu'il vint se documenter sur les bords du Rhin. La technique métallographique, toute mystérieuse qu'elle était, n'en demeurerait pas moins accessible aux initiés; on sait que les corporations, surtout celles qui se considéraient comme de qualité, formaient de véritables franc-maçonneries avec initiation et secret imposé. La métallographie se rattachant étroitement aux corporations qui ouvraient le métal, puisque les opérations essentielles en étaient la gravure des poinçons et la coulée en formes, il fut évidemment possible à Waldfoghel de s'initier rapidement aux travaux de ses confrères rhénans. Nous devons croire que c'est en ce pays qu'il fit la connaissance de celui qui sera son compère à Avignon, de Girard Ferrose, horloger de Trêves ¹⁾, qu'il lui enseigna l'art dont il venait d'apprendre la technique et qu'ils partirent aussitôt vers les pays méridionaux, en quête d'un lieu propice à la mise en œuvre de leur procédé. Quelle suite d'aventures amena les deux hommes jusqu'à Avignon? Nous ne le saurons probablement jamais; mais nous pouvons supposer que l'attraction de l'ex-ville papale sur les esprits aventureux était encore vive.

Avec l'arrivée de Waldfoghel et de Ferrose dans Avignon, nous quittons le domaine des suppositions pour entrer dans celui des réalités, puisque les deux ans qu'ils passèrent en cette ville furent jalonnés étroitement par les actes dont nous possédons les brèves et qui intervinrent entre eux et les divers associés qu'ils se donnèrent.

Le 4 juillet 1444, deux actes sont passés, l'un reconnaissant à l'étudiant Manaud Vitalis, venu du diocèse de Dax, la propriété du matériel apporté par Waldfoghel, l'autre reconnaissant à Ferrose la propriété des ustensiles meublant la demeure qu'il occupe avec Waldfoghel, ustensiles qu'il a obtenus par la mise en gage d'une horloge entre les mains d'un juif. Le sens général de ces deux actes semble s'établir ainsi: Venus des bords du Rhin, riches d'espérances mais pauvres de moyens, Waldfoghel et Ferrose engagent leurs maigres ressources – celui-là son matériel de métallographie, celui-ci une horloge qu'il avait fabriquée –, afin de réaliser leurs ambitieux projets. Ils obtiennent ainsi l'argent et le mobilier qui leur sont nécessaires. Mais Ferrose reconnaît à son associé la propriété du procédé métallographique puisqu'il s'estimera désintéressé si ce dernier dégage l'horloge et la lui fait restituer. Il semble donc que Ferrose continua son labeur d'horloger tout en prêtant son concours à Waldfoghel. Les deux prêteurs, eux, s'intéressent prudemment et de loin aux travaux des deux associés. Manaud Vitalis, qui en a la droite propriété, laisse à Waldfoghel la jouissance et le droit d'exploitation du matériel décrit; le juif – Davin de Caderousse très certainement, puisque l'acte du 10 mars 1446 nous assure que celui-ci connaissait depuis deux ans le procédé – détient l'horloge et prête par deux fois les sommes nécessaires à la mise en œuvre (acte du 26 août 1444). Mais tout cela n'est point suffisant; les difficultés se multiplient et se font écrasantes. Ferrose, alors, soit par crainte, soit plutôt par générosité, aliène ses droits officiellement pour donner à Waldfoghel les moyens d'établir l'affaire sur de plus larges bases. Le 26 août 1444, toute une série d'actes intervient. Georges de la Jardina, riche bourgeois de la ville, se substitue à Ferrose et

¹⁾ Pansier, op. cit. I, p. 163, reconnaît que Ferrose fut le plus fidèle collaborateur de Waldfoghel.

reçoit la propriété du mobilier, libre de toute servitude, puisque l'horloger promet de dégager lui-même l'horloge restée entre les mains du juif.

Cette nouvelle association dut se heurter à de nouvelles difficultés sur lesquelles nous n'avons aucun renseignement, car, le 2 juin 1445, Waldfoghel paraît être seul; il loue à cette date et pour une année une maison où, tout en poursuivant ses essais, il reprend son métier d'argentier; il passe, le 18 janvier 1446, un contrat d'apprentissage avec Antoine, fils de Jean de Fonte, savetier, qui désire apprendre l'art de l'argenterie. Mais son procédé d'écriture artificielle le passionne toujours et il s'endette encore vis-à-vis de Arnaud de Coselhac, un compatriote de Manaud Vitalis, sans résultat pratique. Et nous soupçonnons que, dès le début de 1446, Waldfoghel et Ferrose – qui va bientôt réapparaître officiellement à ses côtés (acte du 5 avril 1446) et qui déjà devait habiter avec lui dans la maison de Jean Rancurelli puisque l'acte susdit les y trouve – sont de nouveau réunis par l'échec de leur beau projet et se déterminent à quitter cette ville néfaste pour tenter la fortune en des lieux meilleurs. Mais il s'agit avant tout de désintéresser les multiples créanciers. Pour cela toute une série de transactions se développe.

Waldfoghel s'engage le 10 mars à fabriquer pour Davin de Caderousse, son premier créancier, vingt-sept poinçons de lettres hébraïques ainsi que tous les accessoires nécessaires à l'exécution des formes; le 26 avril, ce travail est exécuté et livré, et Davin rend les gages qu'il possédait, sauf un manteau et quarante-huit poinçons ¹⁾. Par l'acte du 5 avril, l'association qui se composait de trois personnes, Procope Waldfoghel, Manaud Vitalis et Arnaud de Coselhac, se modifie. Manaud Vitalis cède ses droits à Girard Ferrose qui, avec l'aide de Procope, s'engage à le désintéresser de sa part, son tiers, estimé 12 florins. Mais déjà Arnaud de Coselhac, le dernier associé en titre hormis Waldfoghel et Ferrose, semble se détourner de la question, car ce sont ces derniers qui donnent à Vitalis quittance des instruments dont celui-ci était le droit propriétaire. D'ailleurs, les événements se précipitent: le 30 avril, Waldfoghel rembourse une dette qu'il avait envers frère Martin Landescran, organiste des Carmes, avec l'argent que lui prête Denis Hale, notaire, et remboursera à celui-ci une partie de son prêt le 1^{er} juillet. Le 2 mai vint la première échéance de la créance Manaud Vitalis. Waldfoghel et Ferrose versent la somme de 6 florins, et Vitalis donne procuration pour recevoir le reste de la créance à Arnaud de Coselhac, ce qui indique clairement, dit M. Pansier ²⁾, que Coselhac, lui aussi, s'était retiré de l'association. La seconde échéance, prévue pour le 24 juin, n'est réglée que le 4 août par le notaire de Waldfoghel et Ferrose, absents. Ainsi, dans le cours du mois de juillet, les deux malheureux associés, ayant probablement vendu leur mobilier et les quelques biens qu'ils pouvaient posséder, pour désintéresser leurs derniers créanciers et faire honneur à leurs engagements, quittèrent précipitamment cette ville où ils étaient entrés pleins d'espoir, n'ayant pour tout bagage, outre leur matériel, que le certificat que leur avait donné Manaud Vitalis le 5 avril 1446, constatant que leur écriture artificielle était vraie, facile et utile.

¹⁾ La traduction littérale quatre cent huit poinçons est, croyons-nous, difficilement admissible; cela laisserait supposer que le gage total que possédait Davin était considérable. Nous préférons croire à une erreur du copiste. ²⁾ Pansier, op. cit. I, p.168.

Que serait-il resté de cette lamentable aventure si l'abbé Requin n'avait un jour découvert dans les brèves de notaires d'Avignon les quelques actes dont nous venons de faire état ? Rien, et ce serait dommage.

On aura déjà remarqué combien les tentatives faites à Avignon par Waldfoghel, hormis leur dénouement, ressemblent à celles que nous apporte l'histoire de Gutenberg à Strasbourg. De nombreux rapports unissent ces deux hommes. Tous deux orfèvres, ils sont aussi de féconds cerveaux, toujours à la recherche de l'impossible perfection, mais peu aptes par contre aux réalisations matérielles. Waldfoghel fut aussi inconséquent en ces matières que Gutenberg. C'est ce qui incite de nombreux auteurs à les tenir, Waldfoghel surtout, pour des aventuriers retors et sans vergogne, tandis que le succès, les louanges et les fleurs restent l'apanage un peu trop exclusif de ces hommes d'affaires dont la vue, largement ouverte sur l'avenir, sut distinguer le génie parmi la singularité et la fantaisie, ou de ces fins lettrés, à l'esprit délié, qui surent donner à l'invention la souplesse nécessaire : de Fust ou de Pierre Schoiffer, comme de Davin de Caderousse ou de Manaud Vitalis, si les essais d'Avignon avaient abouti. Ce qui incite encore à de tels rapprochements, c'est que Waldfoghel et Gutenberg ne sont point absorbés par l'unique pensée du Grand Œuvre. Nécessité ou fantaisie, celui-là s'occupe d'orfèvrerie (acte du 26 août 1444), d'argenterie (acte du 18 janvier 1446) et de teinture d'étoffes (acte du 10 mars 1446), celui-ci de polissage de pierres et de fabrication de miroirs. Le secret, de part et d'autre, est religieusement gardé ; et ce n'est pas le moindre rapport que l'on puisse établir entre ces deux ordres de faits que ce silence absolu observé par les associés déchus (Manaud Vitalis) ou par les non-initiés, cependant au courant des techniques employées (Claus Dritzehem). Il n'est pas jusqu'à leurs origines qui, incidemment, n'aient été rapprochées ; Waldfoghel est un orfèvre de Prague ; or Gutenberg, selon certaines traditions invérifiables relevées par quelques historiens, serait né à Prague vers 1412, alors que son père, exilé de Mayence, y séjournait et qu'il aurait fait ses études à l'Université de cette ville ¹⁾, dans le temps où Waldfoghel aurait fort bien pu s'y trouver. Malgré cette étrange coïncidence, il n'est pas possible, en l'état actuel de nos connaissances, d'ajouter véritablement créance à ces assertions. Enfin, remarquons que les associations qu'édifièrent Waldfoghel et Gutenberg ont une commune mesure : la pénurie de leurs ressources. Riches de projets beaucoup plus que de florins, les deux inventeurs durent aliéner la propriété de leur matériel afin de trouver les moyens de le mettre en action : Waldfoghel à Manaud Vitalis par acte du 4 juillet 1444 et Gutenberg à Jean Fust par contrat de 1450.

Il est indubitable que Gutenberg et Waldfoghel sont fort proches l'un de l'autre, par leur psychologie propre, leur vie extrêmement mouvementée et leur passion semblable pour un même idéal, bien singulier à ce moment.

Waldfoghel, pourtant, travaillait avec quelques années de retard et un moindre génie. Et puis, leurs moyens n'étaient point tout-à-fait semblables. Gutenberg, par l'entremise de sa presse, vint de suite aux réalisations de grande envergure et se heurta aux difficultés d'impression du livre que Waldfoghel ne connut point, ou mal. Son esprit, extraordinairement puissant, saisit aussitôt les moyens d'y obvier ; et c'est par ce chemin qu'il parvint à

¹⁾ Cf. Gusman, op. cit. p. 37 ; Mortet, op. cit. pp. 35 note 2 et 41 note 3 ; Bernard, op. cit. I, p. 116.

l'idée typographique. Waldfoghel, au contraire, ancré dans son idée de métallographie, recherchait la solution dans le procédé lui-même et ne s'embarrassait pas des questions d'impression proprement dite. Aussi a-t-on remarqué que, parmi les objets ou fournitures dont il est fait mention dans les actes avignonnais, il n'est jamais fait état de papier et d'encre ¹⁾ et d'aucuns en ont conclu que le procédé employé n'était pas relatif à l'imprimerie. Cette carence provient uniquement, croyons-nous, du fait que Waldfoghel se livrait à des essais de fonte de planches métallographiques et que ces planches purent être éprouvées ensuite exactement de la même manière que les xylogravures, soit par lui-même, soit par un quelconque imprimeur d'estampes. D'ailleurs, Waldfoghel ignorait la presse à imprimer qui resta longtemps, à notre sens, le secret de Gutenberg et de ses amis, et il n'eut probablement jamais l'idée qu'une telle simplification du tirage fût possible.

On a cru pourtant reconnaître dans l'instrument d'acier appelé vis dont parle l'acte du 4 juillet 1444, cette presse à imprimer dont avaient besoin quelques auteurs désireux d'établir l'existence à Avignon d'un véritable atelier d'imprimerie. Il ne semble pas que ces presses furent jamais appelées vis; M. Pansier ²⁾ donne quelques références qui, toutes sauf une, concluent à l'impossibilité de traduire ainsi; et cette exception n'a qu'une bien maigre valeur puisque le mot vis y entre dans la description par pièces d'un instrument qui, en effet, doit être une presse à imprimer: ung avis de fer et le sommier, une barre de fer pour la vis ³⁾. D'ailleurs, Gutenberg, qui semble bien en être l'inventeur, ne la nommait-il pas par le mot: presse? Enfin, dans la périphrase employée par l'acte du 4 juillet, un mot existe qui tranche la question; c'est le mot acier. Comment pourrait-on appeler instrument d'acier une presse que l'on faisait monter par un menuisier ⁴⁾ et qui, conséquemment était entièrement en bois, jusqu'à la vis même qui, primitivement et jusqu'au début du XVI^e siècle, n'était point en métal? Que pouvait être cet instrument? Il est assez difficile de le dire avec certitude; cependant, il est à considérer que Waldfoghel se heurta, dans ses tentatives, à plusieurs des difficultés que nous avons signalées plus haut; comme Gutenberg il eut à résoudre le problème de fonte des petits corps. Peut-être eut-il alors l'idée de fondre ses formes métallographiques dans un moule métallique, l'instrument d'acier de l'acte du 4 juillet 1444. Et peut-être en cela a-t-il précédé Gutenberg de quelques années puisqu'il apparaît vraisemblable que celui-ci, avant Mayence, fondait ses formes, puis ses lettres, dans des moules de sable, et que c'est seulement en cette dernière ville qu'il apporta à son procédé les perfectionnements qui en firent une méthode rationnelle ⁵⁾.

C'est que Gutenberg, en recherchant une solution d'ensemble au problème du Livre, délaissa quelque peu, une fois qu'il en eut établi la technique, la construction de ses moules; Waldfoghel, lui, approfondissait le procédé métallographique en lui-même et l'organisait intérieurement. Mais s'il est fort probable qu'il découvrit ainsi les avantages du moule entièrement métallique, pourquoi n'aurait-il pas perfectionné parallèlement sa

¹⁾ Pansier, op. cit. I, p. 176. ²⁾ Pansier, op. cit. I, p. 169.

³⁾ Vente à J. de Chonnay par Domergue Anselme, 31 janvier 1522.

⁴⁾ Déposition du menuisier Conrad Sahspach au procès de Strasbourg.

⁵⁾ Wimpheling, Epitome rerum Germanicarum.

technique de fonderie au point de procéder à la coulée dans le moule chauffé à la température du métal en fusion? ce qui aurait permis de procéder à une pression sur celui-ci avant qu'il ne se solidifiât et de le chasser ainsi jusqu'au fond des creux de la matrice pour en reproduire très exactement l'image. On pourrait trouver une confirmation de ce point de vue dans le fait que, contrairement aux techniques primitives de fonderie de lettres qui employaient fréquemment des matrices de métal doux, celles recensées par les actes d'Avignon sont frappées dans le fer; et si l'on employait un métal aussi dur à travailler, c'était pour en tirer d'autre part certains avantages, celui peut-être de pouvoir chauffer, sans crainte de déformation, à la température de fusion du métal de coulée. Ainsi pourrait s'expliquer le qualificatif vis appliqué à l'instrument d'acier de l'acte du 4 juillet.

Mais, dira-t-on, pourquoi cette méthode ne se conserva-t-elle point après Avignon? C'est que, appliquée à la fonte typographique, elle devenait à la fois difficile et inutile; difficile en raison de la petitesse du parallépipède de métal en fusion sur lequel il fallait exercer la pression; inutile, parce que l'exiguité du corps de la matrice ne laissait pas au métal le temps de se solidifier prématurément.

*

Que devint Waldfoghel après sa brève apparition à Avignon? Il nous semble que, rebuté en cette ville, il dut retourner en pays rhénan. Une autre raison milite en faveur de ce retour. Il est parfaitement naturel d'admettre que Waldfoghel conserva des rapports intermittents avec le pays qui lui avait fourni la technique du procédé qu'il tentait d'exploiter, ne serait-ce que pour se tenir au courant de son évolution. Peut-être apprit-il ainsi que de sensationnelles découvertes prenaient corps à Strasbourg? Ainsi s'expliquerait la précipitation de son départ. Et nous aimerions à évoquer l'existence de Waldfoghel s'employant toujours avec la même fougue pour le procédé qui avait ruiné le sien; nous le verrions à Strasbourg, puis à Mayence, dans l'atelier de Gutenberg continué par Pierre Schoiffer, ou, mieux encore, accompagnant dans sa dissidence celui dont il avait été le digne émule et le malheureux rival. Notre soif éternelle de justice verrait avec plaisir et comme une apothéose de l'épopée prétypographique un semblable rapprochement de deux hommes aussi proches. Mais il y a loin de notre logique à la réalité.

CONCLUSION

On a trop coutume de voir, après coup, les étapes d'une invention comme nécessairement et étroitement liées les unes aux autres; leur enchaînement harmonieux satisfait à tel point notre esprit critique, qu'il faut un véritable effort pour tenter de s'affranchir de cette vision trop intellectuelle des choses. Dans ce cas particulier, nous voyons la formidable invention qu'est celle de l'Imprimerie comme ayant été préconçue par eux qui, péniblement, apportèrent leur modeste part au Grand Œuvre. Or, il n'en est rien; les essais furent divergents, souvent contradictoires et incohérents les uns par rapport aux autres; les glorieux précurseurs de l'Imprimerie n'eurent aucune idée du résultat extraordinaire

qui allait couronner leurs efforts personnels. Gutenberg lui-même, en cette année 1440 qui marquait la fin du long accouchement, entrevit-il la valeur du merveilleux outil qu'il mettait aux mains de ses concitoyens? Certainement non; et son rêve, aussi beau qu'il pût être, n'atteignait pas à la cheville de la réalité prochaine.

Il apparaît qu'en cette période d'essais, les procédés d'impression durent s'apparenter aux recherches séculaires des alchimistes. L'alchimie, dont la mystique est beaucoup plus importante qu'on le croit communément, s'épuisait à la recherche, non pas seulement de la pierre philosophale qui ne pouvait être qu'un symbole, mais de tout ce qui tendait à hausser l'humanité vers la Divinité, puisque c'est là le rêve éternel de l'homme. Aussi bien, qu'on se représente le caractère surhumain que pouvait prendre, aux yeux des hommes encore tout pénétrés des sombres terreurs du Moyen Age, une invention qui permettait la reproduction à peu près illimitée d'un texte, à une rapidité incroyable, fantasmagorique, puisque, dit un auteur, on pouvait exécuter en un jour ce qui demandait aux copistes une année entière d'un labeur continu ¹⁾. Cet extraordinaire procédé apparut certainement comme entaché de magie et de sorcellerie ²⁾; et c'est pourquoi sa possibilité d'existence dut être longtemps contenue par la terreur de la justice assez expéditive de l'Eglise en ces matières. Mais aussi, lorsque enfin les esprits purent songer en toute liberté, dans l'explosion d'allégresse que représente la Renaissance, la voix des précurseurs de l'Imprimerie se fit entendre. Elle ne fut pas immédiatement comprise par les esprits trop obsédés de plastique antique et, par ailleurs, las des joutes dialectiques exténuantes qui se produisaient autour de la Scholastique, entachant de stérilité toute la pensée humaine; mais cependant la force était en elle. Or, ce sont les Provinces rhénanes qui eurent l'honneur de donner définitivement le jour à l'invention plus divine que humaine, le pays même où, près d'un siècle plus tard, éclatera la bombe de la Réforme; et ce n'est pas un vain jeu de voir entre ces deux faits mieux qu'un rapport, une étroite correspondance et même le développement d'une seule force d'évasion poussant l'humanité à rompre les liens qui, depuis des siècles, la tenaient asservie.

De l'histoire de l'imprimerie, une date émerge avec la même valeur que celle de la prise de Constantinople par rapport à l'Histoire générale; cette date c'est 1440. Peut-être aussi factice que celle qui marque la fin du Moyen Age historique, elle apparaît cependant comme prédestinée. N'oublions pas tout d'abord qu'elle est la date à peu près certaine de l'invention de la typographie par Gutenberg, alors à Strasbourg; mais il semble qu'elle marque aussi l'apparition dans les Flandres de la xylographie comme moyen de reproduction du Livre, car on fixe généralement à cette année la date d'impression de la deuxième édition de l'Exercitium Pater Noster, qui paraît être le premier ouvrage entièrement gravé sur bois. Remarquons enfin que c'est très probablement à cette date, selon Passavant ³⁾, que la gravure au burin fut inventée en Allemagne. C'est donc vers cette année que les deux procédés, xylographique et typographique, tentèrent, l'un après une adaptation, l'autre par une création spéciale, de résoudre définitivement le

¹⁾ Fulgosus, *Dictorum et fact. memorab.* VIII.

²⁾ Déposition de Antoine Heilman au procès de Strasbourg.

³⁾ Passavant, *op. cit.* I, p. 192.

problème du Livre. C'est que le besoin devenait pressant de produire ce livre en grande série; et le problème doit être vu sous cet angle, dominé qu'il était par ce besoin et non pas seulement par une question de technique. Il est bien certain que la xylogravure et la métallogravure existaient depuis fort longtemps sous les diverses formes que nous avons étudiées plus haut; mais le problème du livre n'étant pas encore posé avec beaucoup d'acuité, on recula devant le travail de taille successive des lettres, dans le bois comme dans le fer, au point que l'on confectionna des livres xylo-chirographiques où le texte était manuscrit.

Mais si, avant 1440, la xylographie ne semblait pas offrir aux chercheurs des possibilités d'utilisation, il ne faut pas croire que ceux-ci restèrent inactifs. Le problème, posé peu à peu par les circonstances, était sur le métier et troublait bien des cerveaux. Et c'est ainsi qu'apparut le procédé de métallographie par jet en moule qui, quoique intermédiaire comme technique entre la xylogravure et la typographie, précéda de beaucoup tout autre procédé comme moyen d'impression du livre. Pour lui, 1440 est le glas de son existence éphémère, car la typographie ne lui laissait aucun espoir de survie.

Que serait-il advenu de cette technique sans l'apparition de la typographie? Il est d'autant plus difficile – ou facile – de répondre à cette question que nous ne pouvons concevoir, l'une sans l'autre, ces deux manières. La métallographie, nous l'avons montré, ne pouvait qu'être un procédé de transition ouvrant aux chercheurs des possibilités immenses – puisqu'il mettait à leur disposition les techniques de fonderie si riches en avenir – mais ayant cependant tous les défauts de son état: forme rudimentaire et moyens réduits qui aboutirent à un médiocre résultat. Et puis, le temps, ce grand médecin des choses, ne put l'améliorer puisqu'il prêta exclusivement son concours à l'art plus magistral et plus subtil: la typographie qui surgissait normalement de la technique métallographique.

Nous n'avons, semble-t-il, aucun exemple de livres métallographiques, mais nous pouvons cependant nous représenter ce qu'ils étaient. Le poinçonnage irrégulier des blocs-matrices devait provoquer des déviations de l'alignement des lettres et des mots, déformés aussi par le refoulement du métal au moment de la frappe. Impossible, en ce cas, d'obtenir la belle ordonnance que prendra plus tard le livre xylographique avec ses belles lettres anguleuses, solidement campées et délicatement liées, qui engendreront une parfaite unité et feront de chaque page un petit chef-d'œuvre; impossible aussi de donner l'aspect de beauté stricte qu'auront les pages typographiques, aux lignes sobres, bien justifiées, jointes par un solide parallélisme, et qui créera une impression de plénitude, n'ayant pas encore la sécheresse que l'emploi du petit corps et la simplification trop grande des formes de la lettre donnent actuellement à nos pages imprimées. Les pages métallographiques devaient apparaître en un style heurté, avec des lettres inégales et désaxées, des lignes aux déviations contradictoires et pénibles. Mais, de cette technique fruste, ne devait-il pas sortir un jour l'art divin entre tous?

*

En terminant cette étude, nous devons à la vérité de proclamer encore que, avant toutes les techniques similaires, qu'elles soient xylographiques ou métallographiques, celle que nous étudions avait courageusement abordé le difficile problème du Livre, donné aux

recherches la direction nécessaire et obtenu des résultats positifs qui, pour n'être pas absolument décisifs, n'en constituaient pas moins les heureuses prémisses d'une bien belle histoire.

C'est là on grand et, hélas, son seul titre de gloire puisqu'il ne resta presque rien de son passage éphémère, à tel point que, au début du XVI^e siècle, Jean de Trittenheim, racontant les origines de la typographie ¹⁾, en se vantant de tenir ce récit de Schoiffer lui-même, n'en a – volontairement peut-être, hâtons-nous de le dire – conservé qu'un souvenir confus et déformé.

Nous avons minutieusement étudié les quatre documents que nombre d'auteurs ont rapprochés pour établir l'existence d'une typographie préstrasbourgeoise; nous croyons avoir démontré l'impossibilité d'une pareille exigence et nous pensons que la solution, seule possible, doit admettre qu'une école active de métallographes avertis tenta de réaliser industriellement un procédé de technique intermédiaire entre xylogravure et typographie, et que ce procédé est nécessairement celui dont nous venons de faire l'étude.

¹⁾ Chronique de l'Abbaye d'Hirsau en Wurtemberg.

DER HOLLÄNDISCHE FRÜHDRUCK UND DIE ERSTEN VERSUCHE GUTENBERGS IN STRASSBURG

VON GOTTFRIED ZEDLER

Als das vorjährige Gutenberg-Jahrbuch erschien und seitens der Redaktion die Aufforderung an mich erging zu dem dort S. 31 bis 100 veröffentlichten Aufsatz von O. Hupp „Gutenberg und die Nacherfinder“ das Wort zu nehmen, war ich anfangs nicht dazu geneigt. Ich sagte mir, daß der größere Teil jenes Aufsatzes sich an Hand des Missale speciale Constantiense mit den gleichen Problemen beschäftige, wie ich sie in meiner zu gleicher Zeit gedruckten Schrift „Die sogenannte Gutenbergbibel“ (Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft XX) in völlig entgegengesetzter Weise zu lösen versucht habe. Es konnte nicht meine Aufgabe sein von diesem ganz anderen Standpunkt aus mit Hupp in die Schranken zu treten. Ich muß es der nachprüfenden Kritik überlassen zu entscheiden, welcher Standpunkt der richtigere ist, der von „fachmännisch“ begründeter Beurteilung der Schrift des Missale speciale ausgehende Huppsche, oder meiner, der frei von dieser fachmännischen Überzeugung einzig und allein die genaueste Beobachtung der frühesten Mainzer Druckdenkmäler in ihrer zeitlichen Folge ins Auge faßt und von dieser historisch gegebenen Grundlage aus Licht in die dunklen und schwierigen Probleme des ältesten Buchdrucks zu bringen sucht. Allein diesem eigentlichen Kern seines Aufsatzes hat Hupp, wie schon der Titel verrät, Bemerkungen vorangeschickt, die den Zweck verfolgen, die von der seinen abweichenden Vorstellungen über den Entwicklungsgang der Erfindung des Buchdrucks, wie sie von Enschedé, Mori und mir vertreten sind, als Irrwege zu erweisen. Diesen Teil seiner Ausführungen möchte ich doch nicht unbeantwortet lassen, weil es mir bei dem im allgemeinen geringen Interesse und Verständnis, das man in gelehrten Kreisen rein technischen Fragen entgegenbringt, bedenklich scheint, einem Manne das Feld zu überlassen, der auf der einen Seite zweifellos über gute technische Kenntnisse und Erfahrungen verfügt und seine Ansichten auch mit allem Nachdruck und großer innerer Überzeugungskraft vorzutragen versteht, dem aber auf der anderen Seite völlig die Gabe fehlt, die Dinge in ihrem geschichtlichen Zusammenhange zu sehen und zu würdigen und der sich deshalb oft zu den verkehrtesten Ideen und Urteilen hinreißen läßt.

Ich glaube kaum, daß die Redaktion dieses Jahrbuchs Hupp zu einer erneuten Auseinandersetzung über das Missale speciale Constantiense aufgefordert hatte. Diese Frage ist von ihm bereits in drei besonderen Schriften mit einer Gründlichkeit erörtert worden, daß man sich wundern muß, daß es dem hartnäckigen Verteidiger einer von vornherein ganz verfehlten These gelingt immer wieder andere Gesichtspunkte aufzufinden, die ihn in den Glauben einwiegen, seine Auffassung anderen verständlich machen zu können. Es ließen sich zwar von Hupp, der, wie verschiedene Bemerkungen in seinen Schriften

(z. B. Gutenbergs erste Drucke S. 67) zeigen, vom holländischen Frühdruck keine Ahnung hatte, keine neuen Aufschlüsse über diesen Gegenstand erwarten, wohl aber konnte man annehmen, daß er zu den weitgehenden Folgerungen, die ich auf Grund des jahrzehntelangen Studiums dieses Frühdrucks für die Geschichte der Erfindung des Buchdrucks gezogen habe und die eine völlige Umkehrung der bisherigen Auffassung darüber bedeuten, selbständig Stellung nehmen würde. Meine Überzeugung, daß in den holländischen Frühdrucken eine primitivere Schriftgußtechnik zu Tage trete, als in den frühen Mainzer Drucken, für die ich doch auch hinlängliche Beweise beigebracht zu haben glaube, hätte er, wenn er ihr widersprechen wollte, eingehend technisch auf ihre Haltbarkeit prüfen müssen. Erst wenn er den Nachweis geführt hätte, daß diese Überzeugung auf falschen technischen Voraussetzungen beruhe, wäre er berechtigt gewesen, meine Folgerungen als eitel Hirngespinnste zu verspotten. Man sollte denken, daß es den „Fachmann“, als den sich Hupp immer wieder zu bezeichnen beliebt, um sich über mich und andere, die seine Ansichten zu bekämpfen wagen, lustig zu machen, hätte reizen müssen zu zeigen, daß die von mir hervorgehobenen Eigentümlichkeiten der holländischen Frühletter, auch bei Anwendung eines Metallstempels, möglich und denkbar sind. Hupp, der selbst, wie er angibt, in seines Vaters Werkstatt früher jahrelang stählerne Punzen und Stempel geschnitten hat, hätte sich sagen müssen, daß der holländische Frühdrucker sich zur Herstellung seiner Matrizen stählerner Stempel nicht bedient haben kann. Er kann sich nicht einbilden, daß die feinen Verbindungslinien, wie sie überall in den holländischen Frühdrucken, wenn gut erhaltene, mit noch unverbrauchten Lettern ausgeführte Abdrücke davon vorliegen, in die Erscheinung treten, auf Nachahmung von Eigentümlichkeiten der holländischen Schreiber beruhen. Ich habe diese Meinung, die nur Platz gewinnen konnte in den Köpfen von Gelehrten, die gar keine Vorstellung von der Praxis des Stempelschnitts besitzen, längst als irrig erwiesen. Es wäre ja auch geradezu närrisch gewesen, wenn die holländischen Schreiber damaliger Zeit die Kürzungsstriche über den Buchstaben, die doch zur Erleichterung des Schreibens eingeführt worden waren, nun wieder sorgfältig und peinlich genau mit einem oder, wie es meistens in den holländischen Frühdrucken der Fall ist, gar zwei feinen Linien mit diesen Buchstaben verbunden hätten, womit nicht gesagt ist, daß hier und da zufällige Verbindungslinien, die darauf beruhen, daß der Schreiber, zumal bei eiligem Schreiben, den Calamus oder die Feder nicht absetzte, in holländischen Schriften zuweilen nicht ebenso gut, wie in anderen mittelalterlichen Handschriften vorkommen. Noch viel närrischer wäre es aber gewesen, wenn der holländische Frühdrucker solche vermeintlichen Eigentümlichkeiten der Schreibschrift mittels des Stempelschnitts hätte nachmachen wollen. Gesetzt, daß er es überhaupt gekonnt hätte, so hätte er dazu die Zahl seiner Schriftstempel, wie ich dies schon mehrfach auseinandergesetzt habe, ganz außerordentlich vermehren müssen. Denn er hätte für alle diese durch feine Linien mit ihren Kürzungen verbundenen Buchstaben besondere Stempel zu schneiden gehabt, während es doch schon Gutenberg, wie ich in meiner Schrift „Die sogenannte Gutenbergbibel“, S. 28, gezeigt habe, nicht anders gemacht hat, als die heutigen Stempelschneider, die zur Herstellung von Matrizen für Buchstaben, die mit Akzenten versehen sind, sich besonderer Akzentstempel bedienen und diese für das Zusammenwirken mit dem Stempel des einfachen Buchstabens nur vorübergehend

fest verbinden. Diese Eigentümlichkeit der holländischen Frühletter, die weder in sonstigen holländischen noch in anderen Drucken wiedergefunden wird, ist ein unumstößlicher Beweis, daß sich der holländische Frühdrucker, nicht wie Gutenberg und seine Jünger, bei Herstellung seiner Matrizen auch eines metallenen Stempels bedient hat. Die oben bezeichneten Linien sind vielmehr ein sicheres Zeichen, daß die holländische Frühletter im Sandgußverfahren hergestellt und daß sie nicht auf einmal mittels des Handgießinstrumentes, sondern in zwei Zeiten gegossen worden ist: das Letterchen ist, wie es die Abb. 1 auf S. 42 meiner Schrift, „Die neuere Gutenbergforschung und die Lösung der Costerfrage“, der größeren Anschaulichkeit wegen in Vergrößerung an einem einzigen Letterchen zeigt, in Formsand gegossen und das Stäbchen muß mittels einer einfachen metallenen Gußform auf das Letterchen aufgegossen worden sein.

Es ist kein Zweifel, daß Hupp ebensowenig wie Enschedé, der doch in Schriftgußfragen eine ganz andere Erfahrung besaß als Hupp, für die geschilderte Eigentümlichkeit der holländischen Frühletter eine Erklärung finden konnte. Statt nun aber ruhig einzugestehen, wie es Enschedé („Laurens Jansz. Coster“ S. 12) tut, daß er sich die frühholländische Letter technisch nicht erklären könne, hat Hupp es vorgezogen sich über die ihm hier gestellte Aufgabe einfach mit der Bemerkung hinwegzusetzen, daß meine Aufstellungen durch die Kritik Degerings im Zentralbl. f. Bibliothekswesen 39, 439 ff. erledigt seien. Auch die Antwort Degerings auf meine Entgegnung seiner Kritik, die ich in der Schrift „Die neuere Gutenbergforschung und die Lösung der Costerfrage“ gegeben habe, unterschreibt Prof. Hupp mit besonderer Genugtuung. Dabei ist es aber doch klar, daß diese Antwort nur offenbarem Unvermögen entsprungen ist, meine sachlichen Gegen Gründe zu widerlegen. Nicht ich allein habe mich darüber gewundert, daß die Redaktion des Zentralblattes für mein Buch „Von Coster zu Gutenberg“, in dem es sich in erster Linie um die Beurteilung drucktechnischer Vorgänge handelt, keinen geeigneteren Kritiker finden konnte als ausgerechnet den Palaeographen Degering. Mit der von diesem zuletzt angewendeten Art der Polemik schadet man der Sache des Gegners bekanntlich am wenigsten. Der Mitherausgeber des Zentralblattes, Dr. Bömer, dem eine sachliche Verteidigung der bisherigen Anschauung über die Erfindung des Buchdrucks am Herzen lag, ist denn auch anders verfahren und hat seinen Standpunkt in Sachlichkeit vertreten. Ich bezweifle allerdings, daß er wirkliche Sachverständige von der Unhaltbarkeit der von mir vertretenen Anschauungen überzeugt hat. Jedenfalls sind die Fragen, um die es sich hier handelt, seit Erscheinen der Degeringschen Kritik inzwischen mehrfach von beiden Seiten und zum Teil unter neuen Gesichtspunkten erörtert worden. Hupp kommt daher mit seiner rückhaltslosen Zustimmung zu dieser Kritik etwas sehr post festum.

Einem Vortrag von Kautzsch, den dieser auf der Jubiläumstagung der deutschen Buchdrucker am 7. September 1929 in Mainz gehalten hat und der in der Zeitschrift für Deutschlands Buchdrucker Jg. 41, Nr. 75 und 76 abgedruckt ist, entnehme ich, daß Hupp es für schlechterdings ausgeschlossen erklärt hat, daß man im Sandgußverfahren Typen erzeugen könne, mit denen ein Buchdruck möglich sei. Ich sehe nicht, wo Hupp diese Erklärung abgegeben hat. Jedenfalls hat er dafür keine Beweise erbracht und konnte sie auch nicht erbringen. Nach meiner Überzeugung lassen sich die von mir an den Abdrücken der holländischen

Frühletten festgestellten Erscheinungen garnicht anders erklären, als wie ich es getan habe. In dem im Gutenberg-Jahrbuch vorliegenden Aufsatz hält Hupp anstatt der ihm gestellten oder doch jedenfalls von ihm erwarteten Aufgabe nachzukommen, zu meinen aus der holländischen Frühletten gezogenen Folgerungen in sachlicher Weise Stellung zu nehmen, es für angebracht, mir mit dem ganzen Gewicht seines „fachmännischen“ Urteils, das er nicht nur selbst in allen Fragen der Technik des Buchdrucks beansprucht, obgleich er doch nur in Sachen des Punzen- und Stempelschnittes Erfahrung besitzt, sondern das ihm auch bei der Unselbständigkeit, mit der die meisten Bibliographen der Beurteilung technischer Fragen gegenüberstehen, nur allzu vertrauensselig auch von Anderen zugestanden wird, die natürliche Beanlagung zum Verständnis des Handwerklichen in der Kunst des Buchdrucks einfach abzusprechen. Zum Beweis dafür beruft er sich auf die von mir gebrauchten Worte: „Da Holz leichter zu bearbeiten ist als Metall“ und führt aus, daß er und jeder andere Stempelschneider vielmehr zum widerstandsfähigeren Material greifen würden. Ich gebe das ohne weiteres zu. Ich habe aber auch nicht gesagt, daß ein heutiger Stempelschneider leichter in Holz als in Metall arbeite, sondern ich habe nur ganz allgemein das Holz gegenüber dem Metall als das leichter zu bearbeitende Material hingestellt. In meinen Gutenbergforschungen brauchte ich, um anschaulich zu sein, auf S. 35 bis 45 zwanzig Faksimiles verschiedener Typen teils der 42-, teils der 36zeiligen Bibel. Ein geschickter Holzschneider schnitt diese für verhältnismäßig wenig Geld in Holz und zwar trotz aller Eile so geschickt, daß ein ungeübtes Auge die Abdrücke jedenfalls von den Vorbildern nicht unterscheiden kann. Ein Graveur hätte die Sache weder so schnell noch so billig in Metall gemacht, wie ich durch eine Anfrage vorher festgestellt hatte. Hupp hat in früheren Jahren nur das Gravieren in Metall gelernt und ausgeübt, wie es denn in unseren Tagen kaum einen Stempelschneider geben dürfte, der mit gleicher Geschicklichkeit auch in Holz arbeiten wird. Umgekehrt besitzt auch ein geschickter Holzschneider nicht die Fähigkeit einen metallenen Stempel zu schneiden. In früherer Zeit war das aber anders. Zur Zeit, wo die Kunst des Holzschnittes noch eine andere Rolle spielte als heutzutage, verstand es ein geschickter Formschneider ebensogut in Holz wie in Metall zu schneiden. Daß er aber, wenn er beide Fähigkeiten in sich vereinigte, eine Schrift leichter und schneller in Holz schnitt als in Metall, wird uns ausdrücklich bezeugt. Von dem Formschneider Hieronimus berichtet Hanns Neudörfer in seinen Nachrichten von Künstlern und Werkleuten zu Nürnberg aus dem Jahre 1547 (Quellenschriften für Kunstgeschichte X, S. 156), daß er eine eigene Druckerei gehabt habe und „auch im Eisenschneiden zur Münz sehr geschickt und berühmt“ gewesen sei. „Sonderlich aber“, erzählt er weiter von ihm „ist vor keiner gewesen, der die Schriften so rein und gerecht in Holz geschnitten hat. Ich Hanns Neudörfer macht ihm eine Prob von Frakturschriften, die schnitt er in Holz und darnach in stählerne Punzen“. Das sagt wohl genug.

Hupp kann sich von den heutigen Verhältnissen nicht losmachen. So sagt er S. 48 f. „Man gehe doch heute zu irgend einem Goldschmied oder Graveur, lege ihm die Zeichnung eines in der Druckerei etwa nicht vorhandenen Buchstabens oder Zeichens von 6 mm Höhe und Breite (36 zeilige Bibel) vor und erkläre, man wolle diesen Buchstaben sehr oft durch Druck vervielfältigen, Ätzung und andere moderne Techniken seien aber (weil im

15. Jahrhundert unbekannt) ausgeschlossen. Welcher Metallarbeiter würde bei dieser Aufgabe auch nur einen Augenblick an ein Holzmodell, Letterchen und Sandguß denken?“ Sicherlich kein einziger; er wird einen Stahlstempel schneiden und damit eine Metallmatrize schlagen, weil er weiß, daß eine solche für den Guß des Buchstabens mittels des Handgießinstruments notwendig ist. Was beweist dies aber für Zeiten, wo das Handgießinstrument noch nicht erfunden war? Der ehemalige Stempelschneider Hupp fährt dann begeistert fort: „Der Formsand sagte ihm (Gutenberg) nichts und die Gießflasche konnte nicht anspornen. Aber die Punzen, die Buchstabenstempel, mittels deren der Goldschmied andere und immer wieder andere Umschriften in die Siegelstempel einschlug, die konnten es ihm wohl nahe legen, sich ihre unerschöpfliche Beredsamkeit auch anderweitig zu Nutze zu machen.“ Eine schöne Beredsamkeit, wenn man bedenkt, mit welcher Mühe diese Punzen herzustellen waren und wie nach jedem Einschlag die Metallfläche erst in umständlicher Weise wieder geglättet werden mußte! Und dabei handelte es sich nicht um die mechanische Wiedergabe kurzer Siegelinschriften oder Münzlegenden, sondern ganzer Handschriften mit einer Schrift, deren Kompliziertheit im 15. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht hatte.

Hupp erkennt ganz die Aufgabe Gutenbergs, wenn er S. 89 meint, daß ein so künstlerisch und praktisch denkender Mann wie Gutenberg sich freilich nicht an dieser Handschrift „mit ihren Willkürlichkeiten“ und unendlichen Kürzungen zu dem Versuch hätte begeistern können, diese „zusammengehängten“ Buchstaben durch Einschlagen entsprechender Punzen wiederzugeben. Sein Gutenberg erwärmt sich vielmehr dazu, die ernsten, großen und schönen, fast frei nebeneinander stehenden Buchstaben, die er den Schreiber einer liturgischen Handschrift mehr hinmalen als hinschreiben sah, nachzuschneiden. Man fragt sich, wo Gutenberg einen solchen Schreiber gesehen haben soll. Alle liturgischen Handschriften seiner Zeit zeigen die eng zusammenhängende, sogenannte Gitterschrift, die mit denselben unendlichen Kürzungen durchsetzt ist und dieselben vermeintlichen Willkürlichkeiten aufweist, wie die sonstigen Handschriften des 15. Jahrhunderts. Hupps Gutenberg aber schneidet tatsächlich solche fast frei nebeneinanderstehenden Buchstaben nach und schlägt diese Stahlpunzen in Bleiplatten ein und zwar, damit diese Platten nicht ganz verquetschen, nicht nur mit einem Zwischenraum zwischen den einzelnen Worten, sondern auch zwischen den einzelnen Buchstaben, wie es die auf seine Veranlassung hergestellten Proben der Firma E. Gentsch in München und der Firma Genzsch & Heyse in Hamburg in Hupps, Gutenbergs erste Drucke S. 71 zeigen. Selbst bei Anwendung dieser großen und weit auseinanderstehenden Schrift bedarf es vier solcher Platten, die durch eine Schraubenvorrichtung zusammengehalten werden, damit davon ein die Seite füllender Abguß gemacht werden kann. Der seelige Moritz Heyne, den Hupp seiner Zeit, als er 1902 diesen geistreichen Gedanken über den ersten Versuch Gutenbergs in Straßburg zum ersten Mal zum Besten gab und in die Tat umsetzen ließ, schriftlich um Auskunft darüber gebeten hat, ob die in den Straßburger Prozeßakten erwähnten „vier Stücke“ nicht gegossene Metallstücke bedeuten könnten, und der ihm dies selbstverständlich bestätigt hat, muß auch jetzt wieder beglaubigen, daß diese von dem „Fachmann“ Hupp vorgetragene Erklärung der vier Stücke, in denen ohne Zweifel die Quintessenz von Gutenbergs ersten Versuchen zur Erfindung

des Buchdrucks enthalten sein muß, nicht nur die technisch gegebene ist, sondern auch vom Standpunkt der Wortbedeutung das Richtige trifft.

Man sollte es nicht für möglich halten, daß ein mit gesundem Menschenverstand ausgerüsteter Mann, der noch dazu einen scharfen Blick und ein durch eigene, früher ausgeübte handwerkliche Tätigkeit zweifellos in mancher Hinsicht geschultes Urteil besitzt, sich so blindlings in eine ganz unhaltbare Idee verrennen kann und sie aufrecht erhält, obschon ich ihm schon vor beinahe 30 Jahren entgegengehalten habe, daß Gutenbergs Erfindung notwendig von der Herstellung der Einzelletter ausgegangen sein muß. Was hätte dieser praktisch denkende Gutenberg für ein Tor sein müssen, wenn er die Huppsche Nacherfindung ernstlich erwogen, ja sie durch Versuche auf ihre Brauchbarkeit erst noch erprobt hätte! Wie konnte Gutenberg überhaupt auf den Gedanken kommen die Schreibschrift seiner Zeit gewissermaßen ihres eigentlichen, durch jahrhundertlange Übung und Gewohnheit überkommenen Wesens zu entkleiden und nur Punzen für einfache, fast freistehende Buchstaben schneiden? Wie lange hat es gedauert, bis sich die Buchdrucker wieder frei machten von den Fesseln, die ihnen eine Schrift auferlegte, die unter ganz anderen Bedingungen entstanden war und die in ihrer Durchsetzung mit Kürzungen, wenn nicht die Macht der Gewohnheit die Menschen beherrschte, nach Erfindung des Schriftgusses doch ohne weiteres hätte wieder vereinfacht werden können! Und nun gar der Einschlag dieser Punzen in eine Bleiplatte, die nach jedem Einschlag erst sorgfältig und mit großer Mühe hätte wieder in Ordnung gebracht und geebnet werden müssen. Jeder Hammerschlag hätte Gutenberg ja, wenn er nicht einen ebensolchen Starrkopf, wie Otto Hupp, besessen hätte, die Überzeugung ins Gehirn hämmern müssen, daß der von ihm versuchte Weg zur Erfindung der Buchdruckerkunst ein ganz unmöglicher sei. Aber der praktisch denkende Gutenberg Otto Hupps bearbeitet unentwegt eine Bleiplatte nach der andern, bis er vier zu Stande gebracht hat und dann den Abklatsch für eine Seite machen kann. Man liest häufig, der Gedanke der Erfindung des Buchdrucks habe damals in der Luft gelegen. Ob dem so gewesen ist zu einer Zeit, wo innerhalb der Klostermauern viele fleißige Hände und außerdem ganze Schreibwerkstätten für das Abschreiben von Handschriften zur Verfügung standen, lasse ich dahingestellt. Der Verwirklichung dieses Gedankens ist man jedenfalls nur an zwei Stellen mit Erfolg näher getreten. Die Kunst artificialiter scribendi, wie sie uns von dem Goldschmied Prokop Waldvogel überliefert wird, mit handwerksmäßig hergestellten Buchstaben, die aus Metall, Holz oder gebranntem Lehm bestanden, die Schrift in irgend einer Weise mechanisch herzustellen, mag im 15. Jahrhundert auch anderswo – darauf läßt der bekannte Wettstreit von sieben Städten um die Ehre der Erfindung schließen – versucht und ausgeübt worden sein. Alle solche Versuche aber haben nichts mit der Erfindung des Buchdrucks gemein, ihnen fehlte zum Gelingen die Hauptsache. Nicht die bewegliche Metalletter an sich, wie es die seit van der Linde herrschende Ansicht ist, noch der Metallplatten- oder gar Holztafeldruck haben die Erfindung des Buchdrucks zu Stande gebracht, sondern einzig und allein der Schriftguß. Die volle Verwirklichung dieses Gedankens ist in der Tat die Erfindung des Buchdrucks. Es liegt auf der Hand, daß der Schriftguß zunächst auf die einfachste Weise versucht worden ist, mittels Holzmodells und der Sandform. Schon der von jedem Goldschmied damals ausgeübte Gelb- und

Rotguß wies diesen Weg. Es lassen sich mit diesen Hilfsmitteln, wie es die holländische Frühdrucke bezeugen, durchaus einwandfreie, ja vorzügliche Letterchen gießen. Denn daß das Letterchen dieser Drucke in der Sandform hergestellt worden ist, bezeugt für Jeden, der etwas vom Metallstempelschnitt einer- und vom Holzmodell und Sandguß andererseits versteht, die feine Verbindungslinie zwischen dem Buchstaben und dem dazu gehörigen Kürzungszeichen. Wenn Hupp auch behauptet, daß sich eine zum Buchdruck geeignete Schrift nicht mittels der Sandform gießen lasse, der Engländer John Eliot Hodgkins hat es (*Rariora* Vol. II., London 1901) S. 51 ff. längst durch praktische Versuche erwiesen. Er hat auch gezeigt, daß man zwar Letterchen auf diese Weise gießen kann, nicht aber gebrauchsfähige Lettern d. h. mit Stäbchen versehene Letterchen, sondern daß man diese Stäbchen in einem weiteren Verfahren erst mittels einer metallenen Aufgußform auf das in der Sandform gewonnene Letterchen aufgießen muß, um eine für den Buchdruck geeignete Letter zu erhalten. Dies Verfahren war sehr umständlich und kann nur als der Anfang zur Lösung des schwierigen Problems des Schriftgusses bezeichnet werden, wie denn auch nur kleine Drucke mit den holländischen Frühlettern ausgeführt worden sind.

Nachdem sich der vermeintliche Druckort dieser holländischen Frühdrucke Utrecht – eine vor etwa 70 Jahren aufgetauchte und seitdem meist als erwiesene Tatsache hingestellte Vermutung des holländischen Inkunabelforschers Campbell – wie nicht nur meine, sondern auch die von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehenden Untersuchungen Schretlens (*Dutch und Flemish Woodcuts of the fifteenth century*) gezeigt haben, in eitel Dunst aufgelöst hat, kann es gar keinem Zweifel mehr unterliegen, daß Laurens Janszoon Coster der Erfinder der Gußletter, der ersten Stufe auf dem Wege zur Erfindung des Buchdrucks, ist und daß Haarlem, dem die, wie auch immer mit Legenden überwucherte Tradition zur Seite steht, der Ruhm nicht genommen werden kann, der Entstehungsort des holländischen Frühdrucks zu sein. Wenn zugegeben werden muß, daß der Guß der holländischen Frühletter eine primitivere Technik – die Erzeugnisse dieser Technik brauchen darum nicht primitiver zu sein – verrät, als die Gutenbergischen und die von Gutenbergs Jüngern hergestellten Typen, so ist damit die Richtigkeit jener Nachricht der Kölner Chronik bestätigt. Denn, wie ich schon in meiner Schrift „Die sogenannte Gutenbergbibel“ S. 24 ausgeführt habe, ist es unmöglich anzunehmen, daß eine ungleich primitivere Schriftgußtechnik erst nach der Gutenbergischen Erfindung des Handgießinstruments aufgekommen ist, wenngleich sie von ihrem Erfinder auch später noch ausgeübt ist. Damit ist aber zugleich bestätigt, daß in der Haarlemer Tradition ein echter Kern steckt. Denn in der Zeit, in der die Kölner Chronikentstand und die Haarlemer Tradition schriftlich festgelegt wurde, gab es Niemanden, der zwischen der frühholländischen und der Mainzer Schriftgußtechnik einen prinzipiellen Unterschied hätte feststellen können.

Ich habe in meiner Schrift „Von Coster zu Gutenberg“ gezeigt, daß es, trotzdem der holländische Frühdrucker noch in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts eine rege Tätigkeit entfaltet, sehr wohl möglich ist, daß Gutenberg zu seinen ersten Versuchen in Straßburg durch einen mit der frühholländischen Pontanus – oder besser gesagt Donattype hergestellten Donatdruck angeregt worden ist. Denn für die zwei wesentlichsten Drucke, die der holländische Frühdrucker hervorgebracht hat, Donat und Doctrinalien, genügten

die beiden frühesten holländischen Typen, die Pontanus- bzw. Donattype und die Saliceto- bzw. Doctrinaltype jahrzehntelang, da sich die zu ihrer Herstellung dienenden Holzmodelle beim Eindrücken in Formsand nicht abnutzten, wie es bei den in Metall einzuschlagenden Gutenbergischen Metallstempeln der Fall war, und so die stete Erneuerung der Typen ermöglichten. Erst dadurch, daß der holländische Frühdrucker durch den Holztafeldrucker und Verleger des *Speculum humanæ saluationis* für den Textdruck dieses Werkes herangezogen wurde, änderten sich diese Verhältnisse. Die holländischen Frühlettern bezeugen es aber in ihren Abdrucken, daß der Guß des Schriftauges nicht, wie beim Handgießinstrument, von oben, sondern, wie bei dem in der Sandform ausgeführten Guß, von der Seite erfolgt ist.

Trotzdem die Zahl der mit den beiden ältesten Gutenbergtypen hergestellten Donatfragmente eine nicht unbeträchtliche ist und trotzdem alle diese Fragmente aus dem Innern von Buchdeckeln abgelöst sind, wo sie aufgeklebt waren, um die nackten Holzdeckel zu bekleiden und die in ihnen befestigten Ausläufer der Bünde des Einbands zu decken, so sind doch keine darunter, die mittelst der Datierungsmöglichkeit der Handschrift oder des Buches, in deren Einbänden sie sich befunden haben, einem bestimmten Entstehungsjahr zugewiesen werden könnten. Erst der Fund des Astronomischen Kalenders für 1448, dessen Entstehungszeit sich aus seinem Inhalt berechnen läßt, machte es möglich, durch genaue Vergleichung der in jenem Fragment zum Abdruck gebrachten Typen festzustellen, daß ein Teil der mit der ältesten Gutenbergtype hergestellten Fragmente schon von 1448 anzusetzen sei, während man bis dahin auf die Ablaßbriefdrucke von 1454 und 1455 als frühesten sicheren Zeitpunkt bei dem Versuch, jene Donatfragmente chronologisch festzulegen, angewiesen war. Man darf sich unter diesen Umständen nicht wundern, daß für die mit der holländischen Donat- und Doctrinaltype hergestellten frühesten Denkmäler des holländischen Frühdrucks, Donat- und Doctrinalien, ebenfalls keine sicheren Anhaltspunkte für ihre Priorität gegenüber den ältesten Gutenbergischen Druckfragmenten vorliegen. Immerhin verdient es doch hervorgehoben zu werden, daß sich im Vorder- und Hinterdeckel des Einbandes der Handschrift Nr. 537 in 2^o der Hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt ein frühholländisches 29zeiliges Doctrinalfragment eingeklebt gefunden hat. Diese Handschrift stammt aus der von Hüpschen Büchersammlung und gehörte früher, wie die Aufschrift auf dem Doctrinale zeigt, der Johanniterkommende in Köln an. Sie enthält die Sermones des Jacobus de Voragine, deren erster Teil zufolge der Schlußschrift 1423 geschrieben ist. Ein Kenner, wie Adolf Schmidt, setzt in seinem schönen Werke „Bucheinbände aus dem XIV. bis XIX. Jahrhundert in der Landesbibliothek zu Darmstadt“ (Leipzig 1921) Tafel 11 Abb. 14, einen genau gleichen Einband einer ebenfalls zu derselben Sammlung gehörigen und auch aus Köln stammenden Handschrift Nr. 775 in 2^o zeitlich „um 1450“ an. Wenn man die beiden Einbände vergleicht, so zeigt sich, abgesehen von der besseren Erhaltung des von Schmidt abgebildeten Einbandes nur darin eine Verschiedenheit, daß die vier gleichen Rundstempel (Engel, Adler, Lamm mit Fahne, Hirsch) und ein viereckiger Liliestempel nur in der Anordnung, wie sie auf beiden Einbänden verwendet sind, etwas voneinander abweichen. Mit demselben Recht, wie der Einband der Handschrift 775 um 1450 angesetzt wird, kann auch der Einband der Handschrift 537 dieser Zeit seiner

Entstehung nach zugewiesen werden. Beide Handschriften können nur, wie die ganz gleiche Art der Verzierung beweist – dafür kommen nicht nur die erwähnten gleichen Stempelabdrucke, sondern auch der durch je dreifach blind gezogene Linien gebildete Rahmen, dessen innerer Teil eine Rankenrolle schmückt, und das innerhalb dieses Rahmens durch die gleiche Zahl von Linien in Rauten zerlegte Mittelfeld in Betracht – zu derselben Zeit gebunden sein. Selbst wenn wir diese Einbände auch erst um 10 Jahre später ansetzen, als es Schmidt tut – dies scheint mir, wie drei fest datierbare Kölner Einbände der Landesbibliothek zu Wiesbaden zeigen, die äußerste zeitliche Grenze – so fragen wir doch vergebens, wie zu Köln, dessen eigener Buchdruck später beginnt, damals schon ein in Holland gedrucktes Doctrinale vorhanden sein konnte, sodaß es als Makulatur beim Einbinden Verwendung fand, wenn das im Tagebuch des Abtes Jean le Robert 1445 erwähnte Doctrinal jetté en molle und die im Gedächtnisbuch des Klosters Weidenbach zu Köln zu 1450 erwähnten libri impressi nicht mit holländischen Frühlettern gedruckte Bücher gewesen sein sollen. Dabei fordert es nach Lage der Dinge die Wahrscheinlichkeit, wenn nicht Notwendigkeit, daß man vor der Erfindung des verstellbaren Gießinstruments Typen in der Weise zu gießen unternommen hat, wie es nach dem Abdruck der holländischen Frühlettern zu urteilen, für diese angenommen werden muß. Die bekannte Nachricht der Kölner Chronik bezeugt uns auch, daß Gutenberg, der Erfinder des verstellbaren Gießinstruments, womit das Problem der Erfindung des Schriftgusses endgültig gelöst worden ist, von den holländischen Donaten, den mit den holländischen Frühtypen hergestellten wichtigsten und in Deutschland im Gegensatz zu den Doctrinalien noch immer auch zur Zeit der Entstehung der Kölner Chronik massenhaft gebrauchten und gedruckten kleinen Schulbüchern, die Anregung zu seiner Erfindung erhalten hat. Es ist daher anzunehmen, daß Gutenberg in Straßburg es zunächst auch mit dem Schriftguß in der Sandform versucht hat. Er machte es nun nicht wie der Holländer, der jede Letter in zwei Zeiten gegossen hat, nur das Letterchen, das Schriftauge, in der Sandform, das Stäbchen aber mittelst einer metallenen Aufgußform, sondern er versuchte die Letter gleich ganz in der Sandform auf einmal zu gießen.

Wenn es sich, wie Mori „Was hat Gutenberg erfunden?“ S. 20 meint, bei den vier Stücken, die Gutenberg zufolge der Zeugenaussagen in den Straßburger Prozeßakten den Blicken Unberufener zu verbergen so sehr bemüht ist, um eine einfache Gießflasche d. h. zwei eiserne, mit Formsand gefüllte Rahmen und zwei hölzerne Bretter, zwischen die diese Rahmen gelegt wurden, um in einer Sandgußpresse festgeschraubt zu werden, gehandelt hätte, ein Werkzeug, wie jeder Goldschmied es damals brauchte, so verstünde man allerdings nicht, warum Gutenberg so besorgt war, daß diese vier Stücke von Anderen nicht gesehen würden. Außerdem ist es doch nicht wahrscheinlich, daß unter den vier Stücken ganz verschiedene Dinge, einmal die zwei Rahmen und sodann die zwei völlig gleichgültigen Bretter zu verstehen sind. Auch konnte Gutenberg in einer solchen einfachen Sandgußform die Lettern nicht auf einmal gießen. Mori vertritt diese Ansicht allerdings, ich habe ihm dies aber schon auf Grund der praktischen Versuche, die der oben erwähnte Hodgkins angestellt hat, in meinem Buch „Von Coster zu Gutenberg“ S. 20 bestritten. Mit einer einfachen Sandgußform konnte Gutenberg nicht mehr zu Wege bringen, wie der holländische Frühdrucker. Angenommen, er habe den Versuch gemacht mittelst einer gewöhnlichen

Gießflasche die ganze Letter zu gießen und habe ein entsprechendes Holzmodell zu diesem Zwecke mit dem Kopf nach unten senkrecht in die Sandform eingedrückt, wie hätte er, ohne die Form zu beschädigen, das Modell wieder aus dem Sande herausgezogen? Wollte Gutenberg es nicht machen, wie der holländische Frühdrucker, sondern in der Sandform die ganze Letter auf einmal gießen, so hatte er dazu eine eigens zu diesem Zwecke eingerichtete, komplizierte Gießform nötig, die ich mir folgendermaßen vorstelle. Man denke sich einen gußeisernen viereckigen Rahmen, der sich im Innern oben verjüngt. Er hat eine Höhe von 20 mm und zwar beträgt die Rahmenhöhe von unten bis zur Verjüngung 16 mm, während der obere verjüngte Rand 6 mm hoch ist. In diesen Rahmen a passen zwei andere gußeiserne Rahmen b und c genau hinein und zwar der etwas kleinere, 14 mm hohe Rahmen b in den unteren Teil und der etwas größere, 6 mm hohe Rahmen c in den oberen Teil des Rahmens a. Beide Rahmen b und c werden mit Formsand gefüllt und dann nacheinander in den Rahmen a hineingelegt. Alsdann wurden die 8 mm langen, konisch geschnittenen Holzmodelle der Versalien der späteren 36zeiligen Bibeltyp, die ebenso wie die gußeisernen Rahmen von dem Goldschmied Hans Dünne hergestellt worden waren (vgl. Zedler, Die sogenannte Gutenbergbibel S. 29) senkrecht mit dem Kopf nach unten in den Sand eingedrückt, bis das Ende der Holzmodelle mit dem oberen Sande eine Fläche bildete. Darauf wurde der Rahmen c wieder aus dem Rahmen a herausgenommen. Dabei lösten sich die nur 2 mm tief in dem Rahmen b steckenden Holzmodelle von selbst aus dem Sande und ließen die Matrizen für die Schriftaugen in b zurück. Nun wurde der Rahmen b entfernt und der Rahmen c umgekehrt wieder in den Rahmen a eingesetzt. Die aus dem Sande herausstehenden Holzmodelle wurden jetzt heruntergedrückt und konnten, soweit sie nicht schon infolge dieser Manipulation ganz aus dem Sande herausgefallen waren, wenn man den Rahmen wieder umdrehte und in seine alte Lage brachte mit Leichtigkeit und ohne Gefahr für die Matrize herausgenommen werden. Nachdem man dann die Rahmen b und c wieder in ihre ursprüngliche Lage gebracht und mit einem Messer Verbindungskanäle zu den einzelnen Matrizen in den Sand von c geschnitten hatte, schloß man die Form durch den genau auf den Rahmen a passenden Rahmen d, der vorher ebenso wie b und c mit Formsand gefüllt war und ein Gußloch hatte. Für den Guß legte man diese vier Stücke in eine Sandgußpresse, wie es heute noch geschieht. Gutenbergs hölzerne Sandgußpresse muß der alten Buchbinder-Handpresse geglichen und unten aus einem stärkeren Querbalken bestanden haben, der an den Enden rechts und links zwei starke aufrechtstehende Stäbe trug, die mit einem Schraubengewinde versehen waren, in denen sich je ein Wirbel drehte und einen anderen durch die Stäbe festgehaltenen,sonst aber beweglichen Querbalken festschraubte. Beim Anziehen der Wirbel wurde die vorher zwischen die Querbalken der Presse gelegte Sandform in eine feste, unveränderliche Lage gebracht, während sie beim Lösen der Wirbel wieder frei wurde. Ich habe mich zuletzt im Gutenberg-Jahrbuch 1928 S. 54 ff. mit den vier Stücken, die Gutenberg nicht gesehen wissen wollte, eingehender beschäftigt und war damals noch der Ansicht, daß in den Zeugenaussagen wohl zwei verschiedene Pressen unterschieden werden müßten, eine Buchdruckpresse und eine Presse, wie sie noch heute der Kunst- und Sandgießer verwendet. Allein ich habe mich inzwischen davon überzeugt, daß sich

alle Zeugenaussagen auf ein- und dieselbe Presse beziehen und zwar ist einzig an eine Sandgußpresse zu denken, ähnlich der, wie ich sie soeben beschrieben habe. Die Zeugenaussagen lassen sich ohne Zwang alle so deuten, und wenn es von Gutenbergs Diener heißt, daß ihm sein Herr den Auftrag erteilt habe, Klaus Dritzehn zu bestellen, „das er die presse, die er hinder im hett, nieman oigete zoigete“, so ist doch klar, daß es sich nicht um eine so leicht nicht zu verbergende Buchdruckpresse, sondern nur um eine kleine Sandgußpresse gehandelt haben kann.

Wenn auf diese Weise auch verhältnismäßig schnell eine Menge Lettern gegossen werden konnten, so war man doch noch weit entfernt davon, diese auch gebrauchen und mittels einer Buchdruckpresse verwenden zu können. Ganz abgesehen davon, daß der Guß von oben in der Sandform seine Schwierigkeiten hat, mußte das Stäbchen jeder einzelnen Letter, das entsprechend dem Holzmodell konisch geformt war, noch mit der Feile bearbeitet oder doch auf einem Stein so lange hin und her geschliffen werden, bis es ein Parallelepipedon bildete. Das war, was die einzelne Letter betraf, schon eine nicht zu unterschätzende Arbeit, bei der Menge der notwendigen Lettern war dies aber so zeitraubend und mühselig, daß man sich nicht wundern kann, daß Gutenberg die Geduld verlor und um Weihnachten 1438 alle Formen d. i. Lettern einschmelzen ließ, wobei es ihn begreiflicherweise bekümmern mußte, an manche wohlgelungene, druckfähig gemachte Letter so viel nutzlose Arbeit verschwendet zu haben. Gutenberg hatte sich damals wohl schon mehr und mehr davon überzeugt, daß er auf dem von ihm beschrittenen Weg nicht zum Ziel gelangen könne, sondern daß er für das Stäbchen eine besondere, der verschiedenen Breite der Letter leicht anzupassende und ihm von vornherein die Gestalt eines Parallelepipedons gebende Form schaffen müsse. Als eine solche ergab sich zunächst eine einfache, aus zwei eisernen rechten Winkeln sich zusammensetzende Aufgußform. Für ihre Anwendung war, wenn der Guß der Letter, wie er es erstrebte, in einem Zuge erfolgen sollte, eine aus festerem Material bestehende Matrize die unbedingte Voraussetzung. So ergab sich die metallene Matrize statt der nach jedem Guß zu erneuern- den Sandgußmatrize eigentlich von selbst. Mit einem Holzmodell konnte Gutenberg eine solche nicht anders schaffen, als dadurch, daß er dieses in flüssiges Blei eintauchte. Wenn er dies getan hat, so muß er doch bald wieder davon Abstand genommen haben, denn dem Guß von oben war eine solche Matrize nicht gewachsen. Es ist nun das Gegebene, daß Gutenberg sein Holzmodell in der Sandform zunächst in Messing umgoß, um davon mit diesem so gewonnenen Messingstempel eine festere und dauerhaftere Bleimatrize zu schlagen.

Gustav Mori, der den holländischen Frühdruck nicht kannte, hat die Vermutung geäußert, daß Gutenberg seine Buchstaben zunächst in eine Holzplatte geschnitten und aus dieser herausgesägt habe. Mit diesen Holzmodellen wären dann nach seiner Meinung bei Gutenbergs ersten Straßburger Versuchen ohne weiteres die Matrizen für den Guß ganzer Lettern hergestellt worden. Die holländische Frühletter beweist, daß dies nicht möglich ist. Was hätte anders den holländischen Frühdrucker, der doch in seiner Sandform sehr deutliche Lettern zu gießen verstanden hat, veranlassen sollen, das Stäbchen nicht auch gleich zusammen mit dem Schriftauge in der Sandform zu gießen? Man erzielt ja, wie

der holländische Frühdruck und tausend andere, höchst kunstvoll in Sand gegossene Dinge beweisen, im Sandguß solche Feinheiten, daß, wenn es möglich wäre, auf diese Weise gleich gebrauchsfähige, mit Stäbchen versehene Lettern zu gießen, man das Handgießinstrument garnicht erst hätte zu erfinden brauchen, um den Buchdruck im vollen Sinne des Wortes möglich zu machen. Auf der anderen Seite ist es aber eine richtige Vorstellung G. Moris – dafür spricht die Technik des holländischen Frühdruckers, über die kein Zweifel sein kann, und zugleich jene Nachricht der Kölner Chronik über die Erfindung des Buchdrucks – daß auch Gutenberg sich zunächst des Sandgußverfahrens bedient und dies Verfahren auch noch angewendet hat, um die zunächst in Holz geschnittenen Modelle für die aus seiner Werkstatt unmittelbar oder mittelbar hervorgegangenen Missale-lettern, die nachherige 36- und 42 zeilige Bibeltype sowie die Psaltertypen, in Messing umzugießen, damit er sich ihrer als Metallstempel zur Herstellung bleierner Matrizen bedienen konnte. Ich überlasse es im übrigen Mori selbst, sich gegenüber den Huppschen Angriffen zu verteidigen. Jedenfalls glaube ich im Vorstehenden gezeigt zu haben, daß die Behauptung Hupps (S. 52) „der Zedlersche Gedankengang wirft die Forschung um mehr als vier Jahrzehnte zurück“ der Ausfluß einer falschen, von „fachmännischer“ Überhebung irre geleiteten Vorstellung ist, der zufolge die Erfindung des Buchdrucks gleich vom Metall-, ja Stahlstempel ausgegangen sein soll. Nicht der bewegliche Buchstabe macht, wie ich schon oben betont habe, die Erfindung aus, sondern einzig der gegossene Buchstabe und diesen hat erst in vollem Umfange die Erfindung des verstellbaren Handgießinstruments ermöglicht. Wenn Hupp S. 48 sagt, daß dieser Gutenberg, der sich lange Jahre mit der Erfindung dieses Instrumentes abmühe, ein dem handwerklich geschulten Fachmann ganz unverständliches Gebilde sei, so kann ich diese Worte nicht anders verstehen, als daß, wenn die Vorsehung, um im Sinne Gutenbergs zu sprechen, Hupp als ihr Werkzeug ausersehen hätte, die Welt viel schneller mit der Erfindung des Buchdruckes beglückt worden wäre, während doch, nach der Probe der Nacherfindung dieses „handwerklich geschulten Fachmanns“ zu urteilen, befürchtet werden muß, daß wir in diesem Falle darauf noch lange warten könnten.

Hupp fertigt auch von neuem die von Enschedé seinerzeit aufgebraachte Abklatschtheorie ab. Wer, wie ich, den im Jahre 1918 schon verstorbenen Charles Enschedé gekannt hat, den ein tiefes Interesse für die Geschichte der Erfindung des Buchdrucks beseelte und der frei von dem verbohrtten Costerianismus doch davon durchdrungen war, daß der holländische Frühdruck bei dieser Erfindung, wie es die Kölner Chronik bezeugt, eine Rolle gespielt habe, der wird es ihm Dank wissen, daß er als Antwort auf die Mainzer Festschrift von 1900, die die holländischen Ansprüche geflissentlich ablehnte, durch seine Schrift „Technisch Onderzoek naar de Uitvinding van de Boekdrukkunst“ (Haarlem 1901) diese wieder geltend machte. Gewiß war Enschedés Abklatschtheorie in dem Umfang, wie er sie annahm, ein Irrtum und ohne Zweifel mußte das Handgießinstrument längst erfunden sein, ehe man daran denken konnte, Bücher von dem Umfange der 42- oder 36 zeiligen Bibel zu drucken. Und doch hatte Enschedé, der von dem von ihm untersuchten Exemplar der 36zeiligen Bibel zu Leipzig ausging, richtig beobachtet. Als erfahrener Schriftgießer gewann er die Überzeugung, daß die Type dieser Bibel, die auf den ersten Blättern einen

sehr scharfen Abdruck zeigt, dann aber schnell abnimmt und mehr und mehr verschleißt, wie ich es in meiner Schrift „Die Bamberger Pfisterdrucke und die 36zeilige Bibel“ S. 102 durch Gegenüberstellung eines faksimilierten Ausschnitts des letzten Blattes des ersten Setzerabschnittes und des ersten Blattes des zweiten Setzerabschnittes veranschaulicht habe, nur aus einer Bleimatrize im Abklatschverfahren hergestellt sein könne. Mit dieser Überzeugung hat er aller Wahrscheinlichkeit nach Recht gehabt. Wer die Originale der Mainzer Frühdrucke genau kennt, wird mir zugeben müssen, daß keine Frühtype es in der Schärfe der Konturen mit der 36zeiligen Bibeltype, wie sie auf den ersten Seiten der beiden Setzerabschnitte im Abdruck vorliegt, auch nur entfernt aufnehmen kann. Auf der anderen Seite ist es aber gar keine Frage und auch durch die Versuche, die Herr Georg Hartmann, der Besitzer der Bauerschen Schriftgießerei in Frankfurt a. M., seinerzeit auf meine Bitte anstellen ließ, festgestellt worden, daß man eine so scharfe Letter mit der Bleimatrize nur im Abklatschverfahren gewinnen kann. Das Abklatschen hat abgesehen von dem umständlicheren Gußverfahren den Nachteil, daß ein Teil der heißen Dämpfe des erhitzten Bleies nicht entweichen kann, sondern in dem abgeklatschten Bleiletterchen Luftblasen erzeugt, die das zunächst scheinbar so feste Äußere der auf diese Weise hergestellten Schrift schnell untergraben, wie es bei der 36zeiligen Bibel im Gegensatz zur 42zeiligen der Fall ist. Der Drucker der ersteren muß den noch warmen Abklatsch sofort in das Handgießinstrument gelegt und das Stäbchen aufgegossen haben. Nur so war es möglich, daß die Masse des heißen Bleies das im Abklatsch gewonnene Letterchen wieder genügend erwärmte, um eine feste Verbindung mit ihm eingehen zu können. Hupp irrt, wenn er meint, daß Enschedé, dem auch eine mit seiner Buchdruckerei verbundene große Schriftgießerei zur Verfügung stand, seine Abklatschtheorie nicht einmal praktisch erprobt habe, wahrscheinlich weil sein Werkmeister ihm erklärt habe, daß so etwas praktisch auszuführen unmöglich sei.

Man wird nun fragen, was den 36zeiligen Bibeldrucker veranlaßt haben könnte, den Guß seiner Schrift so zu komplizieren. Der Guß kostete doch die doppelte Zeit, ohne daß in Wirklichkeit ein größerer Erfolg erzielt worden wäre. Denn die mit dem Abklatschverfahren notwendig verbundenen Übelstände konnte der Vorteil der geringeren Gefährdung der Bleimatrize doch, wie es auf den ersten Blick scheinen will, nicht aufwiegen. Es müssen schon zwingende Gründe gewesen sein, die den Drucker bewogen, beim Guß seiner Schrift ein so viel umständlicheres und im Erfolg doch schließlich minder günstiges Verfahren zu beobachten, als es Gutenberg oder Schöffer beim Guß ihrer Schriften mittels bleierner Matrizen getan haben. Ich habe in meiner Schrift „Die sogenannte Gutenbergbibel“ S. 7 und 43 den Nachweis geführt, daß auch die älteste Gutenbergtype zu dem Druckapparat gehörte, der Fust verpfändet war und deren Stempel und Matrizen infolgedessen im Jahre 1455 an ihn ausgeliefert werden mußten. Im zweiten Bande meiner Geschichte des Mainzer Frühdrucks werde ich den Nachweis erbringen, daß Fust und Schöffer die Matrizen der ältesten Gutenbergtype einem Drucker überließen, der damit in Bamberg die 36zeilige Bibelschrift goß und dort den Bibeldruck ausführte, die Stempel aber selbst behielten. Man versteht es, daß unter diesen Umständen die möglichste Schonung der Matrizen der oberste Grundsatz sein mußte, hinter dem alle anderen zurücktraten.

Ich habe es oben bereits abgelehnt, Hupp in das Labyrinth seiner Irrwege rücksichtlich des *Missale speciale Constantiense* zu folgen und zu widerlegen, was längst für jeden Unbefangenen mit schlagenden Gründen widerlegt ist oder widerlegt zu werden um so weniger verdient, weil der „Fachmann“ Hupp ja doch alles besser weiß und sich nicht überzeugen läßt. Meine Ausführungen über die Entstehung der Type des *Missale speciale*, wie ich sie in meiner Schrift „Die sogenannte Gutenbergbibel“ gegeben habe, möchte ich aber bei dieser Gelegenheit in einem Punkte ergänzen bzw. berichtigen. Ich habe dort S. 17 gesagt, daß man aus dem Druck selbst in zwei Fällen ersehen könne, wie die Type des *Missale speciale* entstanden sei, und daß Hupp selbst den einen dieser Fälle schon richtig erkannt habe, wenn er in seiner Schrift „Gutenbergs erste Drucke“ S. 30 schreibe, daß der *Missaledrucker* einen seiner *i*-Vollbuchstaben genommen, ihm den halben Kopf abgeschnitten und dann mit diesem gestümmelten Buchstaben als Stempel eine Matrize geschlagen habe, aus der die zu kurze Anschlußform des *i* gegossen worden sei. Das war ein Irrtum von mir, der sich dadurch erklärt, daß ich dies aus dem Gedächtnis heraus niedergeschrieben hatte, um späterhin nur die Seitenangabe hinzuzufügen, ohne aber die Stelle noch einmal durchzulesen. Erst jetzt, wo Hupp S. 88 auf dies *i* zurückkommt, inzwischen aber seine frühere Meinung wieder aufgegeben hat und sich die Entstehung dieses gestümmelten Buchstabens in der Weise denkt, daß einer Anzahl von *i*-Typen kurzweg der Kopf abgeschnitten sei, habe ich die frühere Stelle noch einmal genau nachgesehen. Ich sehe, daß Hupp sich dies *i* früher so entstanden dachte, daß der *Missaledrucker* einen seiner *i*-Stempel genommen, ihm den halben Kopf abgeschnitten und mit diesem gestümmelten Stempel eine Matrize geschlagen habe. Was zunächst die neueste Ansicht Hupps über dies *i* betrifft, der zufolge der *Missaledrucker* einer Anzahl gegossener *i*-Vollbuchstaben den halben Kopf abgeschlagen habe, so ist sie technisch ganz unmöglich. Denn der *i*-Vollbuchstabe war doch in seiner ganzen Breite untergossen, so daß mit dem Abschlagen des halben Kopfes die Möglichkeit den Buchstaben näher an den vorhergehenden heranzurücken, garnicht erreicht worden wäre. Bei der früheren Auffassung Hupps über die Entstehung dieses Buchstabens, nach der der *Missaledrucker* einem seiner *i*-Stempel den Kopf abgeschnitten habe, fragt man sich vergebens, warum denn der sonst so sparsame *Missaledrucker* verschiedene *i*-Stempel besessen haben soll. Ein Stempel, der noch dazu nach Hupps Ansicht aus Stahl bestand, hätte doch wohl genügt. Ich muß also meine a. a. O. gemachte Angabe, daß Hupp schon selbst in diesem einen Falle richtig erkannt habe, wie die Type des *Missale speciale* entstanden sei, wieder zurücknehmen. Ich selbst halte voll und ganz an der Vorstellung fest, die ich über die Entstehung der Type des *Missale speciale* a. a. O. S. 13f. gegeben habe und verweise nur noch auf William Blades, *The Life and Typography of William Caxton* Vol. II, London 1863, S. XXXII, der den Nachweis führt, daß Caxton in derselben Weise, wie ich dies für den *Missaledrucker* annehme, seine Type Nr. 2* mit Hilfe der Type Nr. 2 hergestellt hat.

DAS „MISSALE SPECIALE CONSTANTIENSE“

VON KONRAD HÄBLER

Als eine erlösende Tat auf dem Gebiete der Gutenbergforschung erscheint mir der Aufsatz, den O. Hupp im Gutenberg-Jahrbuch 1929 unter dem Titel „Gutenberg und die Nacherfinder“ veröffentlicht hat. Die Gutenbergforschung war meiner Überzeugung nach auf bedenkliche Abwege geraten. Die Tatsache ist nicht abzuleugnen, daß die zeitgenössischen Quellen über das Leben Gutenbergs auch nicht gerade allzu reichlich fließen, daß sie uns aber über das Wesen seiner Erfindung so gut wie gar nichts sagen. Der Fust-Prozeß von 1455 zeigt uns lediglich, daß die Erfindung zu diesem Zeitpunkt so weit gediehen war, daß man sich an die große Aufgabe eines Bibeldruckes heranwagen konnte. Ein paar Bemerkungen, die Schlüsse auf die Technik zulassen, enthielt der Dritzehn-Prozeß von 1439. Damals aber befand sich der Entwicklungs-Prozeß der Erfindung aller Wahrscheinlichkeit nach noch in einem Stadium, das nicht erlaubt, ohne weiteres von ihm auf die vollendete Erfindung des Buchdrucks zu schließen. Man könnte verführt sein, anzunehmen, daß Gutenbergs Kunst sich damals auf einem ähnlichen Standpunkte befand, wie derjenige des Procopius Waldvogel in Avignon, der 1445 seine Schüler lehrte, einzelne Metallbuchstaben herzustellen, aus denen man Worte zusammensetzen konnte. Am verhängnisvollsten erwies sich die Angabe der Kölner Chronik von 1499, die behauptet, Gutenberg habe die Anregung zu seiner Erfindung von gedruckten holländischen Donaten empfangen, im übrigen aber seinen Verdiensten in weit höherem Maße gerecht wird, als diejenigen, die sich ihrer bedienten, um ihre Hypothesen über das Wesen der Erfindung zu entwickeln. Sie wollten dem Problem von der technischen Seite beikommen; und zu welchen blühenden Phantasiegebilden dabei Leute wie Hopkins, Enschede, Zedler und Mori gelangt sind, hat Hupp mit erbaulichem Sarkasmus nachgewiesen. Schließlich kam es so weit, daß Laurentius Coster die beweglichen Typen und das Sandgußverfahren, Peter Schöffer den Stahlstempel und die Kupfermatrize erfunden haben sollte, während Gutenbergs Verdienst höchstens noch in der Erfindung des Gießinstrumentes bestand. Wie es unter diesen Umständen gekommen sein soll, daß Mit- und Nachwelt ausschließlich den Johann Gutenberg als Erfinder der Buchdruckerkunst anerkannt und gerühmt haben, ist für einen unvoreingenommenen Verstand schwer zu erklären. Ich habe allen diesen Spekulationen von Anfang an durchaus skeptisch gegenüber gestanden. Die Möglichkeit, auf Grund der vorliegenden Erzeugnisse deren technische Entstehung abzuleiten, ist mir stets als ein sehr gewagtes Unternehmen erschienen. Ich habe mich deshalb auch niemals auf die Anstellung von technischen Versuchen eingelassen. Ich stimme Herrn Hupp darin vollkommen bei, daß es ganz eine andere Sache ist, mit hölzernen oder mit Sandgußtypen einen Gutenbergdruck nachzumachen, als einen wissenschaftlichen Beweis aus Gutenbergs Erzeugnissen abzuleiten, welcher Art die Technik gewesen ist,

deren sich Gutenberg bedient hat. Hupp führt nun den Nachweis – und das ist das positive Verdienst seiner Arbeit – daß die Benutzung des Stahlstempels zum Einschlagen von Inschriften nicht nur in Münz-, sondern besonders auch in Siegelstempeln lange vor Gutenberg bekannt und verbreitet gewesen ist, und daß es undenkbar ist, daß ihm als einem Goldschmied und Sproß einer Familie, die mit dem Münzwesen wohl vertraut war, die Benutzung des Stahlstempels unbekannt geblieben sein könnte. Damit entfällt aber jede Möglichkeit dafür, daß hölzerne Lettern oder Sandgußverfahren für seine Erfindung eine Rolle gespielt haben könnten. Es ist gewiß zu beklagen, wenn es sich herausstellt, daß ein so großer Aufwand von Arbeit und Scharfsinn auf eine verlorene Sache verwendet worden sind. Der einzige Trost dabei ist, daß die vielseitige Untersuchung des Problems durch sorgfältige und gelehrte Forscher allerlei Aufklärendes und Belehrendes an das Licht gefördert hat. Es ist aber ein freudig zu begrüßendes Verdienst des Herrn Hupp, dem Johann Gutenberg die ihm gebührende Stellung in der Erfindung des Buchdrucks zurückgegeben und die beeinträchtigenden Einschränkungen seiner erfinderischen Leistungen abgewiesen zu haben. Leider kann ich mich nicht ebenso mit dem einverstanden erklären, was Hupp im Anschluß an den vorerwähnten Nachweis über das *Missale speciale* beibringt.

Seit einem Menschenalter kämpft Hupp einen unermüdlichen Kampf für seine Ansicht, daß das *Missale speciale* einen Probedruck des Johann Gutenberg vorstellt. Die Liturgiker haben in diesem Streite eine Art von Hilfsstellung für ihn eingenommen. Die Fachgelehrten auf dem Gebiete des Wiegen-Drucks haben dagegen fast ausnahmslos seiner Behauptung recht skeptisch gegenüber gestanden. Auch ich habe mich nicht mit ihr befreunden können. Bei Gelegenheit einer Besprechung hatte ich die Meinung geäußert, das *Missale speciale* möge vielleicht ein Versuchsdruck der Schöffer'schen Offizin gewesen sein. Daraufhin wandte sich die Firma Ludwig Rosenthal in München an mich mit der Bitte, ihr ein ausführliches Gutachten über das *Missale* auszuarbeiten. So habe ich Gelegenheit gehabt, das Original eingehend zu studieren und mit den Schöffer'schen Psalterien zu vergleichen. Da aber die Ergebnisse meiner Untersuchung nicht in dem gewünschten Sinne ausfielen, ist mein Gutachten als Ganzes niemals veröffentlicht worden. Nur Herr Hupp hat einmal ein Paar aus dem Zusammenhange herausgerissene Sätze abgedruckt, um dagegen zu polemisieren. Meine Stellung zu der Frage hat sich aber im Laufe der Zeit nicht verändert, und ich erlaube mir deshalb, sie im folgenden kurz zu rekapitulieren. Herr Hupp geht von der Behauptung aus, das *Missale speciale* sei mit der kleinen Psaltertype von Fust und Schöffer gedruckt. Das ist ein Irrtum. Es spricht für die Gutgläubigkeit Hupp's, daß er auf der Tafel, die seinen jüngsten Aufsatz begleitet, fünf Zeilen eines Schöffer'schen Psalteriums zusammen abdruckt mit dem Typen-Alphabet des *Missale speciale*. Damit aber widerlegt er sich selbst. Gleich der erste Buchstabe, das v in viuit hat nicht den hohen Ansatz, wie das v des *Missale*, sondern beginnt in Zeilenhöhe. Das u in demselben Worte ist wesentlich breiter als die schlanke Form im Typen-Alphabet. Das e des folgenden Wortes et weicht vollkommen von dem e des *Missale* ab; sein Ohr ist länglicher, seine vordere Spitze schärfer, sein Fuß nach vorn weniger spitz. Das r in credit ist ein Anschlußbuchstabe; diese Gattung von Buchstaben gelangt aber im *Missale* nicht zur Verwendung. Auch das m und n sind in beiden Drucken nicht identisch, wenn

sich auch die feinen Unterschiede in Worten nicht leicht zum Ausdruck bringen lassen. Das *ō* in *nō* weicht gleichfalls von der Form in der Typentafel ab; sein Oehr ist breiter, seine Oberlinie flacher als dort. Die zweite Zeile beginnt ebenfalls mit einem Buchstaben *p̄*, dessen Form abweicht; der Abbreuiaturstrich ist dicker und mehr rhombisch gestaltet als der feinere fast rechteckige Strich an der Schriftprobe. Das *v* am Anfang der dritten Zeile ist abermals eine Type, die dem Missale fehlt, ebenso wie das gestürzte *r* in *porta*. Das *f* in *inferi* hat oben einen horizontalen Haken, während der Buchstabe im Missale einen kürzeren, geneigten Haken besitzt. Das *u* in *Erue* ist abermals eine Nebenform, die dem Missale fehlt. In der Ligatur *do* kehrt derselbe Unterschied wieder, den wir schon bei dem *o* beobachteten; dasselbe wiederholt sich bei dem *ē*, doch ist auch dessen Abbreuiaturstrich mindestens um die Hälfte länger als in dem Alphabet. In *et'na* hat die Abbreuiatur *t'* eine bei weitem schärfere Spitze als die entsprechende Type des Missale, dem, wie alle Anschlußformen, so auch das *n* fehlt. Besonders einleuchtend sind die Unterschiede bei dem *x* in *lux* (Z. 4) und *exaudi* (Z. 5). Psalterium und Missale verwenden beide zwei verschiedene Formen dieses Buchstabens, beide sind aber deutlich voneinander verschieden. Der Vorderstrich in *lux* ist wesentlich länger und steiler nach unten gerichtet als in der Typentafel, und der Schnörkel in *exaudi* steht fast doppelt so weit von dem Fuße des Buchstabens ab als in seinem Gegenstück. Endlich kann ich auch das *l* nicht unerwähnt lassen, obwohl Hupp selbst schon hier den Unterschied anerkannt hat.

Die Psaltertype verwendet, ebenso wie die beiden großen Schriften Gutenbergs (B⁴² und B³⁶) ein *l*, dessen oberer Haken wie bei dem *f* horizontal verläuft, aber so lang ist, daß er auf der Letter nicht Platz fand; er wurde als Überhang angegossen, und das bedingte, daß an dem folgenden Buchstaben stets oben etwas von dem toten Fleisch beseitigt werden mußte, sei es durch Abfeilen, sei es durch den Guß besonderer Nebenformen. Dieses umständliche Verfahren findet seine Erklärung nur in dem Bestreben Gutenbergs, das Bild seiner Drucke möglichst getreulich dem Bilde seiner handschriftlichen Vorlagen anzupassen. Dieser Zwang fiel von selbst fort, als die Drucker mit kleinen Schriften zu arbeiten anfangen, er ist aber auch in den großen Missaltypen sehr bald aufgegeben worden zugunsten einer Form, die den Oberhaken so weit verkürzte, daß er auf die Letter gegossen werden konnte, im übrigen aber sich mit Ligaturen behalf. Dieser, der Frühzeit unbekannte Zustand findet sich nun aber im Missale speciale, und Hupp wird durch seine Hypothese gezwungen, dem Gutenberg zuzumuten, daß er bei seinen ersten Versuchen – dem Missale speciale nach Hupp – das bequemere Verfahren der späteren Druckzeit angewendet habe und erst nachträglich dazu übergegangen sei, der Übereinstimmung mit den Handschriften zu liebe, das umständlichere Verfahren aufzunehmen, das aber doch dann zur ausschließlichen Herrschaft, wenn auch nur auf kurze Zeit, gelangt ist. Ich vermag ihm in diesem Erklärungsversuche nicht beizustimmen, und glaube auch nicht, daß andere ohne Voreingenommenheit ihm darin folgen werden.

Aber, wie dem auch sei, das eine geht aus den angeführten Verschiedenheiten, die sich bei Zurückgreifen auf die Originale noch weiter vermehren ließen, unzweifelhaft hervor, daß die Schrift des Missale speciale nicht aus den Matrizen der kleinen Psaltertype von Fust und Schöffer gegossen sein kann.

Diese ist nun allerdings in der Schöfferschen Werkstatt auf die Dauer auch nicht ganz unverändert geblieben. In dem Psalterium von 1490 ist das f mit Überhang durchgängig durch eine andere Form ersetzt worden, bei der das obere Häkchen verkürzt ist und dadurch auf dem Kegel Platz gefunden hat. Ob das durch Neuguß oder durch Abschleifen der alten Lettern geschehen, ist schwer festzustellen. Mir scheint, daß das letztere Verfahren eingeschlagen worden ist, denn die Oberhaken sind bei den einzelnen Lettern verschieden lang, und gelegentlich steht das f nicht gerade, so als ob der Rumpf des verkürzten Häkchens es von dem nächsten Buchstaben abgedrängt hätte. Weiter erscheint 1490 häufiger auch im Text ein v mit hohem Vorderhaken. Ein solches kommt übrigens in besonderer Verwendung – in dem Evovæ des musikalischen Teiles – auch schon 1457 vor. Aber auch dieses v ist nicht identisch mit dem v des Missale speciale, sondern sein Vorderhaken ist höher und schlanker aufgerichtet als die entsprechende Type dort. Ich habe die Untersuchung nicht noch einmal auf das Schöffersche Psalterium von 1515 ausgedehnt, da eine so späte Entstehung für das Hupp'sche Missale doch wohl nicht in Frage kommt. Ich kann mich jedenfalls nicht erinnern, bei Abfassung meines Gutachtens darin Abweichungen von dem Typenzustande von 1490 festgestellt zu haben.

Hupp hält sich darüber auf, daß Prof. Voulliéme in seinen Deutschen Druckern unter Berufung auf mich die Type des Missale speciale als einen „Nachschnitt“ der kleinen Psaltertype bezeichnet hat. Es erscheint ihm undenkbar, daß ein Buchdrucker diese 150 Zeichen, die der Druck benötigte, nach einem Vorbilde nachgeschnitten haben sollte. Hupp vergißt dabei, daß in der Frühdruckzeit die Herstellung des Schriftmaterials die Aufgabe jedes Buchdruckers war und daß Hunderte von Buchdruckern einige Tausend verschiedener Schriften tatsächlich gestaltet haben. Eine neue Schrift ist nachweislich manchmal von ihnen für eine einzelne Aufgabe neugestaltet worden. Vorlagen werden sie dazu wohl fast in jedem einzelnen Falle gehabt haben, und wenn man dem Missale speciale eine etwas spätere Entstehung zuspricht, so wäre es auch durchaus nichts Ungewöhnliches, daß eine Drucktype statt einer Handschrift als Vorlage gewählt worden wäre. Ob ich in meinem Gutachten den Ausdruck „Nachschnitt“ verwendet habe, weiß ich nicht. Jedenfalls kam es mir auf die Art der Nachbildung nicht an, sondern nur auf die Feststellung, daß es sich in dem Missale speciale nicht um die Schöffersche Psaltertype, sondern um eine veränderte Type handelt. Für die Art dieser Änderung ließe sich wohl auch ein anderer Weg denken. Es kommt bekanntlich in der Frühdruckzeit eine ganze Menge mal vor, daß zwei Drucker Schriften verwendet haben, die sich im Gesamtbild fast völlig gleichen, bei eingehender Untersuchung aber doch bestimmte konstante Unterscheidungsmerkmale aufweisen, wie es bei der Psaltertype und der Schrift des Missale speciale der Fall ist. Ich möchte den Technikern zur Erwägung anheim geben, ob das nicht so zu erklären sein könnte, daß die Buchdrucker gebrauchte Lettern als Stempel verwendet haben könnten. Die Matrizen mögen dann wohl oft nicht hinlänglich scharf ausgefallen sein, sodaß sie einer Überarbeitung bedurften. Diese wäre dann dafür verantwortlich zu machen, daß sich in den meisten Fällen doch noch kleine Unterschiede feststellen lassen, die uns heute dazu dienen, die Arbeiten des einen Druckers von denen der anderen zu unterscheiden. Wenn wir das Ergebnis der Typenvergleichung zusammenfassen, so zeigt sich also, daß

das Missale speciale einen Typenzustand aufweist, der weder mit der kleinen Psaltertype von 1457 noch mit ihrer Abart von 1490 übereinstimmt. Es ist also durchaus nicht erwiesen, daß es aus der Werkstatt von Fust und Schöffer, d. h. der echten Gutenberg-Werkstätte hervorgegangen ist.

Ein weiteres Bedenken gegen die Hupp'sche Ansetzung des Missale speciale leite ich aus seinem Inhalte ab. Hupp erblickt in dem Fehlen einer Messe für das Fest der praesentatio Mariae, das 1468 in Deutschland eingeführt worden ist, einen zwingenden Beweis dafür, daß das Missale speciale einer früheren Zeit angehören müsse. An sich spielt dieser Umstand keine große Rolle für Hupp's Ansicht, daß das Missale eine frühe Arbeit von Gutenberg selbst gewesen sei; sie hat aber eine gewisse Bedeutung als Gegengrund gegen eine Ansetzung, wie sie mir wahrscheinlich erscheint. Ich bin nun allerdings ebenso wenig Liturgiker, als ich Kenner auf dem Gebiete der Schriftgußtechnik bin. Dagegen sind mir durch meine langjährige Praxis auf dem Gebiete des Wiegendruckes wohl mehr liturgische Drucke durch die Hände gegangen, als den meisten anderen Gutenbergforschern. Dabei habe ich die Bemerkung gemacht, daß es zum mindesten bei den Brevieren durchaus nichts Unerhörtes ist, daß eins der neu eingeführten Feste noch Jahre nach seiner Einführung in einem Breviere unerwähnt bleibt. Ich bin nicht mehr in der Lage, eine entsprechende Nachprüfung für die Missalien vorzunehmen, ich halte sie aber auch gar nicht für unbedingt erforderlich.

Das Hupp'sche Missale ist ein Missale speciale, und dessen wesentliche Eigenart ist es, daß es nicht für den Kirchendienst einer bestimmten Diözese eingerichtet war, sondern daß es nur eine Auswahl von Offizien enthielt, die den meisten Diözesen gemeinsam waren. Wenn Hupp das Buch als Missale speciale der Diözese Konstanz bezeichnet, so ist das eigentlich eine *contradictio in adiecto*, womit nicht unbedingt in Abrede gestellt werden soll, daß ihm ein Meßbuch der Diözese Konstanz als Grundlage gedient haben mag. Jedenfalls war das Missale speciale für den Ortsbedarf auf handschriftliche Ergänzung angewiesen; das Fehlen einer besonderen Messe fällt daher bei ihm weniger in Betracht, als bei anderen Missalien. Nun erscheint es mir aber höchst fraglich, ob es für das Missale speciale eine handschriftliche Überlieferung gegeben haben kann. Der Schreiber eines Missale hatte zweifellos immer den Bedarf seines Aufenthaltsortes im Auge, und bei der Herstellung eines einzelnen Exemplares kam eine Verwendung in verschiedenen Diözesen nicht in Frage. Die Gesichtspunkte verdienen sicherlich eine Nachprüfung von seiten der Liturgiker. Vorläufig aber machen sie es wenig wahrscheinlich, daß der älteste Missaldruck ein Missale speciale gewesen sein sollte. Das älteste gedruckte Missale, das sich datieren läßt, ist das Ambrosianum, das Antonius Zarotus in Mailand am 23. März 1475 vollendet hat. Ein Missale speciale kennen wir aber erst aus der zweiten Hälfte der achziger Jahre. Wenn man bedenkt, daß die Frühdrucker außerordentlich eifrig darin waren, neue Texte und neue Einrichtungen, die einen buchhändlerischen Erfolg versprachen, nachzuahmen, so wäre es doch recht verwunderlich, daß noch 20, respektive 30 Jahre verflossen wären, ehe ein Buchdrucker auf den guten Gedanken gekommen wäre, ein Meßbuch nachzudrucken, wenn ein solches seit den ältesten Zeiten des Buchdrucks als Vorlage vorhanden gewesen wäre. Wenn man sieht, in welchem bedeutenden Umfange die Bibel und das

Psalterium nachgedruckt worden sind, ist das Fehlen von Missalien bis zum Jahre 1475 entschieden auffallend. Hier liegt also auch ein sachlicher Grund gegen die Hupp'sche Ansetzung des *Missale speciale* vor.

Einen weiteren Grund für die Entstehung des *Missale speciale* glaubte man gefunden zu haben, als in dem Kloster St. Paul in Kärnten ein zweites Exemplar des Druckes aufgefunden wurde, das in charakteristischer Weise von dem Hupp'schen Exemplar abwich. Es ergab sich nämlich, daß das Exemplar von St. Paul neben einer großen Zahl von Bogen, die mit dem bisher bekannten Drucke übereinstimmten, eine Anzahl von Bogen enthielt, die im Satz und zum Teil auch im Inhalt davon abwichen. Es waren also mit Hilfe von Bogen des *Missale speciale* zwei verschiedene Bücher hergestellt worden. Bekanntlich haben Fust und Schöffer ein gleiches Verfahren bei dem Psalterium von 1457 angewendet. Es lag also hier eine Analogie zu einem der ältesten Druckwerke vor, und sie war so eigenartig, daß ich mich von ihr veranlaßt fühlte, die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß das *Missale speciale* ein frühes Erzeugnis der Fust und Schöfferschen Offizin gewesen sein könne. Später ist es mir aber gelungen, den Nachweis zu erbringen, daß dieses eigenartige und ungewöhnliche Verfahren in der Schöfferschen Offizin noch bis in späte Zeiten vorgekommen ist. Die Sächsische Landesbibliothek besitzt einen Druck des Psalterium in den bekannten Schöfferschen Typen, dessen Hauptbestandteil aus Bogen der Ausgabe von 1490 zusammengesetzt ist. Daneben aber enthält das Buch andere Bogen in verändertem Satze, so daß, wie bei dem Psalterium von 1457, zwei verschiedene Individualitäten entstanden sind. Also auch mit diesem Argument kann die frühe Entstehung des *Missale speciale* nicht begründet werden.

Nun ist ja unbedingt zuzugeben, daß sich auf Grund der oben angeführten Umstände noch kein zwingender Beweis für einen bestimmten späten Ansatz für das *Missale speciale* ergibt. Ein solcher ist aber noch viel weniger für die frühe Entstehung des Druckes, wie die Huppsche Hypothese will, zu erbringen. Ein Gutenbergischer Ursprung des Druckes kann wohl als unbedingt ausgeschlossen gelten, aber auch sonst spricht bei weitem mehr für eine Entstehung um die achtziger Jahre, die die äußere Erscheinung des Druckes wahrscheinlich macht, als für einen besonders frühen Ursprung.

EIN ANGEBLICHER ORIGINALBRIEF GUTENBERGS AUS DEM JAHRE 1438

VON A. RUPPEL

Vor einiger Zeit wurde dem Mainzer Gutenbergmuseum durch Vermittlung einer angesehenen ausländischen Firma ein neu gefundenes Schriftstück angeboten, dessen Wert auf 25000 Dollar geschätzt wurde. Kein Wunder, denn der Fund sollte nichts Geringeres darstellen als einen Originalbrief des Erfinders der Buchdruckerkunst, den dieser am 22. September 1438 an den Abt Dietrich des Klosters Vornbach bei Passau gerichtet habe. Henne Gutenberg-Gensfleisch beruft sich darin auf die Freundschaft, die der Adressat zu Vater und Mutter des Briefschreibers in Mainz hege. Er bittet um ein Asyl im Kloster Vornbach, um dort seine neue Kunst des Bücherdrucks ungestört ausüben zu können.

Dieser „Gutenbergbrief“ sollte einer führenden deutschen Fachzeitschrift zur Veröffentlichung übergeben werden; das Klischee für das Faksimile war schon angefertigt. Da bisher noch kein einziger Brief Gutenbergs bekannt war, und da auch sonst die Quellen über das Leben des großen Erfinders sehr spärlich fließen, mußte man einem Schriftstück, das der große Mainzer während seines Aufenthalts in Straßburg geschrieben haben sollte, begreifliches Interesse entgegenbringen. Ich bat deshalb um Übersendung des Originals, um an seinem Inhalt, an dem Beschreibstoff, an der Schrift, an der Form und Sprache des Textes und an der Besiegelung festzustellen, ob das wichtig erscheinende Dokument als echt bezeichnet werden dürfe.

Das Original wurde mir freilich nicht übersandt; ich erhielt nur eine Photographie. Aber diese genügte vollständig, um zu sehen, wess' Geistes Kind das so hoch gewertete Schriftstück war: es handelte sich nämlich um eine plumpe Fälschung.

Die Schriftzüge ähnelten in keiner Weise der Schrift aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts; es war also gar nicht nötig, noch spezielle Straßburger Schriftproben zur Vergleichung heranzuziehen.

Nicht minder deutlich wie die Schrift stellte sich die Form und die Sprache des Briefes als unmöglich heraus. Niemals hätte ein Straßburger Schreiber im Jahre 1438 einen solchen Stil angewandt. Kaum eine einzige Formel des Briefes und kaum eine einzige Ausdrucksweise reicht bis in das Straßburg des 15. Jahrhunderts zurück. Auch dürfte die Mainzer Form Henne für den Namen Johannes in Straßburg nicht üblich gewesen sein.

Und gar erst das Siegel! Das Siegelbild ist nicht einmal mit einem Stempel hergestellt, sondern von plumper Hand geformt. Es zeigt die drei Buchstaben H G G, die offenbar den Namen „Henne Gensfleisch-Gutenberg“ bedeuten sollen. Nun kennen wir das Siegel, das Gutenberg in Straßburg anwandte, ziemlich genau. Es ist von Archivar L. Schneegans von einer inzwischen verloren gegangenen Straßburger Urkunde Gutenbergs vom 17. November 1442 im Jahre 1857 getreu kopiert und ein Jahr später von H. Lempertz in den

Bilderheften zur Geschichte des Bücherhandels auf Tafel I veröffentlicht worden. Dieses echte Siegel zeigt im Schilde das bekannte Bild eines mit wehendem Mantel gebückt daherschreitenden Bettlers, der in der linken Hand einen Stab trägt und in der rechten Hand eine Schale vor sich hält. Die Umschrift lautet: S * hans¹⁾ * gensfsch * dci * gutenbg (= Sigillum * Johannis * Gensfleisch * dicti * Gutenberg). Diesem echten Siegel gleicht das auf dem neu gefundenen Dokument angebrachte Machwerk in keiner Weise; ja es ist geradezu lächerlich, dem größten Buchstabenkünstler zuzutrauen, ein so schlecht gearbeitetes Siegel geführt zu haben. Auch die Anheftung des Siegels ist nach Vorbildern gemacht, die nicht mehr in das 15. Jahrhundert zurückreichen.

Der Inhalt des Gutenbergbriefes brachte der Forschung nichts Neues, wenn man nicht das Neue darin sehen will, daß Gutenberg im Jahre 1438 fürchtete, wegen seiner geheimen Kunst Kopf und Hals einbüßen zu müssen. Aber gerade dieser Inhalt widerspricht den gesicherten Tatsachen:

Gutenberg beschäftigte seit 1436 in Straßburg gegen gute Bezahlung den Goldschmied Hans Dünne mit Arbeiten, „die zu dem Drucken gehören“. – Spätestens im Winter 1437/38 gründete Gutenberg in Straßburg mit Hans Riffe von Lichtenau zur Herstellung von Spiegeln eine Firma, der nachträglich Andreas Dritzehn und Andreas Heilmann beitraten; diese letzteren beiden zahlten im März 1438 je 80 Gulden als ihre Geschäftsanteile ein. – Um die Mitte des Jahres 1438 schloß Gutenberg mit den drei Genannten einen neuen Gesellschaftsvertrag, um eine andere bisher vor seinen Geschäftsgenossen geheim gehaltene Kunst (unter der man nur die Buchdruckerkunst verstehen kann) auszubeuten. Dritzehn und Heilmann hatten je weitere 250 Gulden in das neue Geschäft einzuschießen. Die erste Rate von je 50 Gulden dürfte im Juli eingezahlt worden sein; eine zweite Rate von je 75 Gulden sollte zu Weihnachten 1438 fällig werden. Der neue Vertrag war für 5 Jahre, also für die Zeit von 1438 bis 1443 geschlossen. Die neue Kunst sollte vor jedem Fremden, ja selbst vor den Erben eines Geschäftsteilhabers geheim gehalten werden. Tatsächlich führte Gutenberg im Jahre 1439 einen erbitterten Prozeß vor dem Straßburger Rat, um zu verhindern, daß die beiden Brüder des vor Weihnachten 1438 verstorbenen Andreas Dritzehn in die Firma aufgenommen und damit in das Geheimnis eingeweiht würden.²⁾ Diese feststehenden Tatsachen passen so gar nicht zu dem angeblichen Schrei Gutenbergs nach einem gesicherten Asyl im September 1438.

Die Berufung des Briefschreibers auf die Freundschaft zwischen Abt Dietrich und den Eltern Gutenbergs geschieht so, daß man annehmen müßte, daß Vater und Mutter des Erfinders noch 1438 in Mainz lebten. Wir wissen aber, daß Gutenbergs Vater 1420 und seine Mutter 1433 bereits gestorben waren.

Als der „Gutenbergbrief“ in Straßburg geschrieben und auf den ersten Tag nach Matheustag des Zwölfboten (22. September 1438) datiert wurde, war Vorsteher des Klosters Vornbach noch Abt Georg, der erst am 28. September 1438 das Zeitliche segnete. Der Adressat unseres Briefes, Dietrich, hatte damals noch kein führendes Amt im Kloster Vornbach inne;

¹⁾ Wohl ungenau abgezeichnet aus lhans = Johannis. (Schneegans sagt, daß die Umschrift auf dem Originalsiegel teilweise unlesbar gewesen sei).

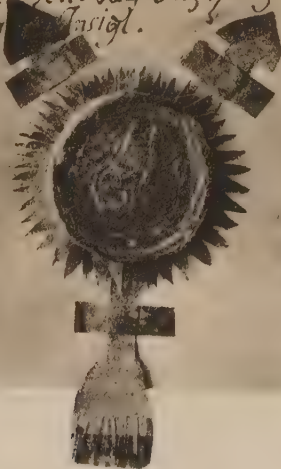
²⁾ Vergl. K. Schorbach, Die urkundlichen Nachrichten über Johann Gutenberg. In Gutenbergfestschrift 1900, S. 154ff.

Dem wöhlgelarten vnd hohen Götz Andechtigen Herre Herre
 Niedrichen dez Wüdrigen Götzhandt schiff ze foruppat
 an den 7. Febr. Ich Henne Gudenbergh und vñ
 al der Gengen Meisch daseibendz verbiß ain wöhlgeden vnd
 höchgelarten Andechtigen in Geislichen Herre an den
 hernach so min Väter vnd Mueder ze manen Gervuind
 chund ze wizzen dez richden werch mocht / staiten seyn vnd
 schriben druckhen runder vil vnd schnell vnd villichen so als
 vorschriben Buch. / So Herre d. Geislichen villichen
 vernutzen durch sol erziehen Geislich vñuch vnd schriben
 druckhen / also wüdd außgericht ain gegend wer dard ze
 vörschriben schiff / dñd der dñch sin vnd richdz danumb
 schuldign soln so dez druckhenz nöddurden

Bei min dñch alcz daz stait vnd war
 haben sol / daz on dem vñuch vorschriben stait vnd daz den handt
 arbat sol gen nach ain vñuch. / Waz sindenz den s. j. alz vñ
 vñuch vil vnd bözer / danumb alz richd muoz dñch min kñdzen
 villichdiz vñb lemdig albei Lm vñuch vñd nñd kñpft vñd stait
 dñch vñd sender gar vñb ledig vñd lñd sol sein.

Ich idz selbdenz nñd ze vñuch vñd so den vñuch vñd vil vñd
 groß vñd so schrazvñch so schpöchtich dñch hant vñd swer
 gemain mñd vñd vñch vñd nñd sol verdriezen.

Als groß vñd vñch vñd vñch vñd genedig vñch vñd
 vñch ze schrazvñch so man dñch nach Christoz gepurd
 vierzehnhundert lñr vñd dñch in dem dñch dñch dñch lñr
 vñd dñch nach sand Mathheus dñch dez heiligen vñch
 vñch mit dñch dñch dñch.



Ein angeblicher Originalbrief Gutenbergs aus dem Jahre 1438

er war lediglich Ordensmitglied und Pfarrer der Klosterpfarre zu Münchwald in Niederösterreich. Erst am 10. November 1438, also mehr als sieben Wochen nach dem Datum des Straßburger Gutenbergbriefes wurde er zum Abt von Vornbach gewählt.¹⁾

Aus allen diesen untrüglichen Zeichen geht mit absoluter Klarheit hervor, daß der neu aufgefundene Gutenbergbrief aus dem Jahr 1438 ein ungeschicktes Machwerk, eine plumpe Fälschung ist. Zur Kenntnis der Fachleute und zur Warnung der Nichtkenner sei ein verkleinertes Faksimile des Stückes, das in der (wohl originalgroßen) Photographie 19,5×31 cm mißt, hier wiedergegeben.

Es liegt für mich außer jedem Zweifel, daß die oben erwähnte ausländische Firma in gutem Glauben handelte, als sie uns das Schriftstück anbot. Denn als ich ihr mitteilte, daß es sich bei diesem Brief um eine Fälschung handelte, gab sie ihn sofort dem Auftraggeber zurück. Ob sich dieser Auftraggeber bewußt war, eine Fälschung anzubieten, vermag ich nicht zu sagen. Er kann sehr wohl als Nichtkenner getäuscht worden sein und das Stück für echt gehalten haben. Wurden doch auch zwei „Echtheitsdokumente“, allerdings in sehr mangelhaften Abschriften, vorgelegt. Das eine soll vom Kreisamt Niederösterreichs angefertigt sein; es ist datiert „Wien, den 14. Octob. 1768“ und unterschrieben „Der Röm: Kays: König: Apost: Majest: Truchses U. O. Regierungsrath und Creishauptmann des V. U. W. W. Ignac Edler v. Mensshengen“. Darin ist das Urteil eines nicht mit Namen genannten „kays. könig.: Hofarchivarius“ angeführt, der den „hieramts eingebrachten Brief von dem Buchdrucker Gutenberg“ für echt erklärte, zumal Siegel, Papier und Schrift den damaligen Zeiten entsprächen. In dem 2. Gutachten vom 12. Juli 1784, das aus der erzbischöflichen Kanzlei in Wien stammt und von dem Cancellarius Joannes Bapt. de Zoller unterschrieben ist, „wird attestieret, daß der jüngsthin zur Beurteilung hierorts eingebrachte Gutenbergbrief auf jeden Fall echt und auch von Gutenberg persönlich geschrieben, respective angefertigt worden sei“.

Trotz der Berufung auf das Urteil eines kayserl. königl. Hofarchivars und trotz der hohen amtlichen Stellen, die diese beiden Gutachten ausgefertigt haben sollen, glaube ich behaupten zu können, daß auch diese beiden Gutachten gefälscht sind. Wären sie wirklich in den Jahren 1768 und 1784 ausgestellt worden, so wären sie ja älter als das Schriftstück, dessen Echtheit sie bestätigen sollen. Denn darüber kann wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß der angebliche Originalbrief Gutenbergs aus dem Jahre 1438 erst nach dem Jahre 1784 geschrieben wurde.

¹⁾ Freundliche Mitteilung des Herrn Prälaten und Domdekan Dr. Krick in Passau, Verfassers des Werkes: „Die ehemaligen stabilen Klöster des Bistums Passau“, Passau 1923.

GUTENBERG IM ROMAN UND DRAMA

EIN STOFFGESCHICHTLICHER VERSUCH

VON PAUL ALFRED MERBACH

Forschende oder formende Tätigkeit irgendwelcher Art ist an sich ein geistig-technischer Vorgang, dem, bei allem Reichtum innerer Spannungen, jene nach außen wirkende Kraft fehlt, um ihn allein zum Gegenstand dichterischer Gestaltung zu machen. Schon Anfang, Urbild und Gipfel des „Künstlerdramas“, Goethes Torquato Tasso, hat seinen dichterischen Helden an den inneren wie äußeren Reibungen mit einer Umwelt sich als Menschen entwickeln lassen, nachdem er seine schöpferische Tat bereits vor Beginn des Stückes vollbracht hatte, und des auch deutsch schreibenden Dänen Adam Gottlob Ohlenschläger (1779/1850) Correggio-Trauerspiel aus dem Jahre 1816, das diese stofflich-orientierte Dramengattung recht eigentlich beliebt machte, operiert mit dem Reize großer Namen, reiht rührselig-romantische Begebenheiten bunt und zufällig aneinander, flicht hier und da, an willkürlichen Ruhepunkten der Handlung, Betrachtungen über Wert und Wesen der Kunst ein und gebraucht mit besonderer Vorliebe das anekdotische Detail in oft geschickt-szenischer Zuspitzung. Auch bei der Untersuchung eines Einzelfalles ¹⁾, wie es Gutenberg im Roman und Drama darstellt – auch etliche Gedichte müssen der sachlichen Vollständigkeit mit herangezogen werden –, sind von vornherein etliche einschränkende Bemerkungen notwendig. Gewiß „liegt allem Denken Anschauung zu Grunde; auch ist das Denken ein Ringen, also dramatisch“ ²⁾, aber in keinem der hier zu erwähnenden Dramen ist das Umsetzen eines gedanklichen Kampfes, der Voraussetzung alles Erfindens, in sichtbare Form und Handlung restlos gelungen; es werden vielmehr mehr oder weniger willkürlich gewählte Begleit- und Folgeerscheinungen dieses innerlichsten aller Prozesse aufgezeigt und dargestellt; es scheint, daß das hier vorliegende Problem und damit auch die zu lösende künstlerische Aufgabe rein epischer Natur ist, wenn auch die zu behandelnden Romane keine künstlerischen Großtaten darstellen. Beide Dichtungsarten aber, Dramen wie Romane, sind auch in diesem besonderen Gutenbergfalle Beispiele und Zeugnisse eines Urteiles der Nachwelt über die folgenreichste Erfindung, die je dem Menschengeniale gelungen ist, und verdienen deswegen einmal den Versuch einer zusammenfassenden Behandlung. Freilich sind die großen Dramatiker und Epiker des deutschen oder gar des europäischen Schrifttums hier nicht am Werke gewesen; sachliche wie zeitliche Zufälligkeiten haben auch hier oft die Wahl des

¹⁾ Vergl. dazu: Willy Vely: Johannes Gutenberg im Drama; in: Bühne und Welt, erstes Juliheft 1900, S. 824/7 (die Ausführungen von J. Lippmann: Die Erfindung der Buchdruckerkunst im Spiegel der Poesie, in: Frankfurter Zeitung 1900, Nr. 166 – nicht, wie in den Jahresberichten für neuere deutsche Literatur-Geschichte Bd. 11, 1900, IV, 4, 13 zitiert ist, Nr. 156 – entbehren jeden fördernden Wertes), dazu P. A. Merbach in: Geschichtsblätter für Technik, Industrie und Gewerbe 1916, Heft 4/6, S. 87/97 (im Zusammenhang eines größeren Aufsatzes über Deutsche Entdecker- und Erfinderdramen).

²⁾ Aus dem „Geleitwort“ zu Gerhart Hauptmanns Gesammelten Werken, in Band 1, 1906, S. VII.

Gegenstandes bestimmt oder zum mindesten beeinflußt. Schließlich kann von einer Vollständigkeit des darzubietenden Materiales keine Rede sein; das Fehlen eines erschöpfenden Stofflexikons der Literaturen macht sich bei solchen Studien immer wieder nur allzu sehr hemmend bemerkbar, und das völlige Verschwinden, Untertauchen und Untergehen so vieler Bücher, die Folge des jahrhundertlangen deutschen dezentralisierten Bibliotheksystems, läßt fast die Hälfte des oft nur mühsam ermittelten und zusammengebrachten Stoffes dann doch nur als Titel auf dem Papier stehen ¹⁾.

Der scharfsichtige Samuel Lublinski (1868/1910) hat vor dreißig Jahren dem „dramatischen Problem“ Gutenberg einige kluge Worte gewidmet, die über den Einzelfall hinaus die typischen Grundzüge der bisherigen Lösungen festlegen wollen ²⁾. „Es war immer ein fester Kern gegeben, von dem aus hier jeder Dramatiker, so sehr sie sich auch sonst unterscheiden mochten, seinen Ausgang nahm: der Konflikt zwischen Gutenberg und Fust . . . jeder Dichter nahm Partei für den großen Erfinder gegen den Kapitalisten, der ihn der Frucht seiner Erfindung so schmähsch beraubte. Gutenberg war in den hellsten und strahlenden Farben des Idealisten und hoheitsvollen, mißhandelten Genies mit zartestem Pinsel auf die Leinwand hingehaucht, und neben ihm stand Fust als trockener, nüchterner Geschäftsmann, der die Größe seines genialen Genossen nicht verstand. So lebt der Erfinder im Herzen und in der Phantasie des Volkes weiter.“ Aber dieser naive Gutenberg ist nur ein passiver Held und als solcher für die dramatische Behandlung nicht zu brauchen; „er war ein Schöpfer, ein Reformator, ein Revolutionär, und es ist nicht erlaubt, einen solchen Mann nur als Dulder zu gestalten“.

Als zwischen den Revolutionen von 1830 und 1848 das vierhundertjährige Jubiläum der Erfindung der Buchdruckerkunst gefeiert wurde, kam Wille und Geist der Zeit dem Gutenberg-Problem näher. Der bürgerliche Liberalismus europäischer Prägung sah in Gutenberg einen Umgestalter und Freiheitshelden der ganzen Welt. In den Jahren der Heiligen Alliance und des Metternich'schen Regimes wurde er zu einem Täter, Verkünder und Träger aller Aufklärung; „ein derartiger Idealist konnte in wirtschaftlich-praktischen Dingen ein Kind sein und von einem nüchternen Geschäftsmann hinters Licht geführt und betrogen werden.“ Freilich erheben sich gegen diese Auffassung gewichtige Bedenken. Der Patrizier Gutenberg, der Anhänger Adolfs von Nassau, der Junker von Gensfleisch war sicherlich kein „Liberaler“ im Sinne der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, „außerdem geht aber dabei die Psychologie der Erfinder-Persönlichkeit in die Brüche“.

Das zeitlich erste hierher gehörige Drama ist, so viel ich sehe, „Fust, der Erfinder der Buchdruckerei“ ³⁾; es stammt von dem Professor der Universalhistorie an der Mainzer Universität

¹⁾ Für die Zwecke dieser Arbeit boten gute und nützliche Hinweise H. A. Krüger's Deutsches Literaturlexikon, 1914, S. 153; dazu als Ergänzung Josef Kehrein, Deutsche Geschichte aus dem Munde deutscher Dramatiker, 1872, sowie Heinrich Kurz, Geschichte der deutschen Literatur, Band 4, 3. unveränderte Auflage, 1874, deren stoffgeschichtliche Zusammenstellungen sehr wichtig sind. – Herr Direktor Dr. Ruppel (Stadtbibliothek, Mainz) hatte die große Güte, mir eine Anzahl hierher gehöriger Bücher, die sonst nicht oder kaum erreichbar sind, zugänglich zu machen.

²⁾ Bühne und Welt, zweites Septemberheft 1900, S. 1051/3.

³⁾ Das am 5. November 1782 im Mannheimer Nationaltheater gespielte „Schauspiel in fünf Akten mit den Sitten, Gebräuchen und Rechten seines Jahrhunderts“ Fust von Stromberg (von Maier) gehört nicht in diesen Stoffkreis; es gehört der Zeit und dem Milieu der „Ritter und Mönche“ an.

Nicolaus Vogt (1756/1836) und steht in seinen 1792 bei dem „kurfürstlich privilegierten Buchhändler“ J. P. Fischer in Mainz erschienenen Rheinischen Bildern, die „Dem Vaterlande“ gewidmet sind. Bis dahin war Vogt bemüht gewesen, „die großen Verhältnisse der europäischen Republik zu schildern“, die „Gegenstände der Heimat will ich mehr dichterisch als philosophisch behandeln, weil sie mich näher angehen“. . . . „indessen wünschte ich freilich diesem ehrwürdigen Schatten meines Vaterlandes einen besseren Sänger als ich bin. Indessen verdient doch der einigen Dank von seinen Mitbürgern, welcher ihnen die verschütteten und beinahe vergessenen Denkmäler großer Männer wie aus einem Herkulanum wieder herausgräbt.“ Anscheinend aber hat Vogt nur den ersten Akt seines Fust veröffentlicht, denn am Schlusse des Büchleins findet sich die Bemerkung: „Die übrigen Aufzüge dieses Stückes lassen sich jetzt nicht wohl ins Publikum geben“; ob in diesen fehlenden Akten Gutenberg noch hätte auftreten sollen, ist nicht mehr zu sagen. Der vorliegende erste Aufzug – in Prosa – spielt in Fusts Hause; die Liebe Peter Schöffers zu Fusts Tochter Christine, die Heiratspläne des Vaters und des „Buchdruckerjungen“ Verbesserung an Fusts Erfindung – „Ihr seid der Erfinder von einer Kunst, die euch ewig berühmt machen und vielleicht die Welt umkehren wird“ – bilden seinen Inhalt. An dieses Bruchstück schloß sich zwei Jahre später, 1794 – bei Karl Franz Köhler in Leipzig – der ehemalige deutsch-böhmische Schauspieler J. N. Komareck ¹⁾ mit seinem vieraktigen „Gemälde aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts“ Faust von Mainz an, das „seinem verehrungswürdigen Schwiegervater“, einem „bürgerlichen Buchdrucker und Buchhändler in den kgl. Kreistädten Pilsen und Klattau und allen braven Buchdruckern im heiligen römischen Reiche als Zeichen der Freundschaft gewidmet“ ist, und in dessen Vorrede ausdrücklich gesagt ist, daß Vogt „sein angefangenes Schauspiel unvollendet ließ; dies ist nicht befriedigend, und das Theater kann für ein Bruchstück, das für ihn tot ist, keinen Dank wissen“. . . „um also der vaterländischen Bühne einen Beitrag zu liefern, entschloß ich mich, gegenwärtiges Gemälde nach der mir freilich ganz dunklen Zeichnung des Verfassers auszumalen“. Komareck, der seine Vorrede aus Pilsen vom 11. Juli 1792 datierte, „benützte von dem Vogtschen Bruchstück Name und Gang der Handlung im dritten und vierten Akt“ und schickte seinem Prosastück eine Bitte „an den lieben Recensenten“ voraus, die nicht gerade von allzu großem Vertrauen in seine Schöpfung Zeugnis ablegt: „Mein Fust geht mit seinem Reisebündel bei deinem Hause vorbei, ängstlich macht er das Kreuz vor deinem Guckfensterchen; laß ihn unangetastet und in Frieden wandern.“ Der Aufbau des Stückes ist folgender:

Erster Akt, Szene 1 bis 4: Wohnung in Sternbergers Hause („ein Rechenmeister und unzeitig stolz“, wie es in der vorausgeschickten Personencharakteristik heißt!)

Szene 5 bis 13: Fausts Wohnung.

Zweiter Akt, Szene 1 und 2: Gemach in Bürgermeister Dimmersteins Hause.

Szene 3 bis 10: In Fausts Hause.

Szene 11 und 12: Zimmer in Sternbergers Hause.

Dritter Akt, Szene 1 bis 12: Fausts Wohnung.

Vierter Akt, Szene 1 bis 7: In Fausts Wohnstube.

¹⁾ vergl. über dessen sonstige dramatische Tätigkeit Meusel, das Gelehrte Deutschland Bd. 4, 1797, S. 224/5.

Faust wird in diesem Stück als Schwarzkünstler bezeichnet, sein Haus ist „eine Wohnung des Satans, der Mittelpunkt der Hölle“, die Erfindung ist bereits vor Beginn des Stückes getan. Des Bürgermeisters Klugheit räumt „Vorurteil und Verläumdung“ gegen Faust bei Seite; neben breiterer Darstellung des Liebesverhältnisses des Nassauischen „Knappen“ Heinz von Hechtsheim und Sternbergers Schwester Judith ist das das einzig neue Moment und Motiv, das Komareck in den Gang der Handlung eingefügt hat, die sich in den beiden letzten Akten vielfach wörtlich mit seiner Vogt'schen Vorlage deckt.

Der bereits erwähnte Nicolaus Vogt hat aber die Erfindung der Buchdruckerkunst – beinahe – noch einmal behandelt! Es ist eines der merkwürdigsten Stücke geworden, das mir jemals begegnet ist. Er hat 1809 unter dem Gesamttitel „Die Ruinen am Rhein“ zwei Dramen veröffentlicht „Geschenke für meine Freunde und Landsleute, Bruchstücke und Ruinen meines Genius, der, wie mein schönes Vaterland, durch den Krieg und die damit verbundenen Schicksale in seiner schönsten Blüte gedrückt wurde“. Das erste Stück, „Die Brüder,“ behandelt eine rheinische Schloßsage, sie gab „Gelegenheit, die Kultur des griechisch-orientalischen Kaisertums mit jener des europäischen in Kontrast zu bringen“; das zweite heißt: „Der Färberhof oder die Buchdruckerei in Mainz“. „Mich hatte die alte romantische Sage vom Faust ergriffen; und als damals Mozarts Don Juan auf dem Theater erschien ¹⁾, welcher so viele Ähnlichkeiten mit dem Doktor Faust hatte, wollte ich aus beiden ein Stück verfertigen, worin alles, was die dramatische Kunst, Musik, Malerei, Dekoration usw. nur Schönes, Großes und Magisches haben, angebracht werden sollte; meinen Faust, unter dem Namen Don Juan, wollte ich durch die herrlichsten und genußvollsten Situationen des menschlichen Lebens führen“. In diesem sonderbaren Produkt, das also die uns durch Chr. Dietr. Grabbe geläufig gewordene Verbindung von Don Juan und Faust vorwegnimmt, treten folgende handelnde Menschen auf, wobei zu beachten ist, daß ihre Gruppierung völlig nach dem Don Juan-Text Lorenze da Ponte's erfolgt:

Faust, Erfinder der Buchdruckerkunst, unter dem Namen Don Juan
Zum Jungen, Bürgermeister von Mainz (d. i. Der Comthur I)
Christine, dessen Tochter (d. i. Donna Anna I)
Peter Schöffler, Christines Liebhaber (d. i. Don Octavio I)
Wagner, Faustens Diener, unter dem Namen Leporello.
Vier weibliche Kirchenheilige als die vier Fakultäten.

Auf die eigentümlichen, bis in die letzten Einzelheiten gehenden Wechselbeziehungen zwischen diesem Sprechstück und dem Operntext ist hier nicht einzugehen ²⁾, weil das Motiv der Erfindung der Buchdruckerkunst fast völlig fallen gelassen ist; sie ist nur durch das Personenverzeichnis flüchtigst angedeutet und auch hier bei Vogt nur ein Fragment: „Von diesem Plane gebe ich hier nur einige Bruchstücke und schwache Versuche, die nur für das Lesen, nicht für die Vorstellung bestimmt sind“.

¹⁾ Bekanntlich fand die Uraufführung des Mozartschen Don Juan in deutscher Sprache am 23. Mai 1789 im Kurfürstlichen Nationaltheater zu Mainz statt.

²⁾ Ich habe sie ausführlich in einem größeren Aufsatz: Die deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen des Don Juan-Textes, in Die Szene, Juli/September 1917, S. 108/10 behandelt.

Erst der „Königl. Schwedische Kunst- und Musikalienhändler und Buchdrucker in Hamburg“ Georg Heinrich Mahncke¹⁾ (1774/1835) hat Gutenberg 1809 – in seinem eigenen Verlag – in den Mittelpunkt „dramatisch erzählter“ Ereignisse gerückt. Was freilich dabei herauskam, ist in jeder Beziehung ein Ungetüm geworden; er braucht gegen dreißig handelnde Menschen und sucht die Ereignisse zwischen 1440 und 1455 auf 232 Seiten abzuhandeln. Das Ganze war als erster Teil des Handbuches für Anfänger der Buchdruckerkunst gedacht, das wohl nie eine Fortsetzung fand; bemerkenswert aber ist, daß bereits Mahncke eine Gegenüberstellung fand, die dann öfter in Gutenberg - Dramen wiederkehrt; sein Werk führt den Titel: „Johannes von Guttenberg, Erfinder der Buchdruckerkunst, und Doctor Johann Faust oder Die Zeichen der Zeit“; Johann Faust wird hier der Bruder des Jacob Faust, „Bürgers von Mainz“! Ein aus Hamburg vom 17. Januar 1809 datierter Brief Mahnckes an seine im Pommerschen verheiratete „geliebte Schwester“ ist der Buchausgabe vordruckt; aus ihm geht hervor, daß er schon 1799 das Stück, das keins ist, schrieb, wobei er „manche Szene mit in Gutenbergs Geschichte verwebte, die nicht eigentlich dazu gehört.“ Dieses Brief-Vorwort ist ein Zeugnis für eine hemmungslose Napoleon-Schwärmerei des Verfassers – „Welt und Nachwelt müssen es diesem stets siegenden Imperator ewig danken, daß er mitten unter seinen Triumphen sich rastlos für das Wohl der Menschheit beschäftigte“ –, der auch in den umständlichen Dialogen mit mehr oder weniger deutlichen prophetischen Hinweisen auf diesen „hellglänzenden Stern unter den Menschen“ nicht sparte! Von dem gänzlich undramatischen Charakter seiner Schöpfung schien Mahncke übrigens überzeugt zu sein, denn er bemerkt ausdrücklich: „jetzt kann es einem unserer dramatischen Dichter nicht schwer werden, diese Materialien zu benutzen, und so sehe ich in Hoffnung schon unseren Gutenberg und auch Faust, diesen endlich in einem anderen Lichte, wie man seinen Charakter bisher behandelte, auf unserer deutschen Bühne, damit wir seinen Manen die Dankbarkeit zollen können, welche die ganze Menschheit diesem schuldig ist.“ Mahncke nennt sein Werk „das Kind seiner Leiden“ und appelliert schließlich an August von Kotzebue: „möchte er seine Talente diesem rohen Entwürfe leihen und so unserer vaterländischen Bühne einen Gutenberg schenken“; so oft und so gern Kotzebue auch geschichtliche Stoffe behandelt hat, an Gutenberg ging dieser geschickte Praktiker theatralischer Technik vorüber! Mahnckes bühnentechnisches Ungeschick, das einen neunzehnmaligen Szenenwechsel brauchte, hat Gutenbergs Buchdruckerei-Ordnung von 1447 sowie Friedrichs III. Privileg aus demselben Jahr ebenso wortwörtlich in das „Drama“ aufgenommen, wie einen zehn Seiten langen (!) wahrsagenden Brief eines schurkischen Benediktinermönches; rosenkreuzlerische und freimaurerische Elemente spielen in dem Gefüge des Ganzen eine wichtige Rolle. Die beiden Gebrüder Faust werden ständig verwechselt. Christine ist hier des Doktors Tochter, der des „sogenannten unsterblichen Gutenberg“ Gegenspieler ist: „ich will ihn schon ins Garn locken, ich will ihn nicht allein um die Ehre der Erfindung der Buchdruckerkunst bringen, er soll mir noch am Ende die Buchdruckerei dazu überlassen“; nach bekanntem Vorbild wiederholt sich hier die „Paktszene“ zwischen Faust und Gutenberg, doch muß schließlich Faust einsehen, daß er nicht „einmal mehr einen einzigen Menschen zu Grunde richten kann“ mit solcher monologischen Erkenntnis Fausts

¹⁾ vergl. über ihn Schröder, Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller Bd. 5, S. 14.

schließt dieses sonderbare „Stück“, das die Reihe der eigentlichen Gutenberg - Dramen eröffnet.

*

Bis zu dem 1840 in deutschen Landen gefeierten Erinnerungsfest an Gutenbergs weithin wirkende Tat, das Mitte August 1837 durch die Enthüllung des Thorwaldsenschen Denkmals vor dem Stadttheater in Mainz gleichsam eingeleitet wurde, verschwindet der Gutenberg-Stoff wohl völlig aus dem deutschen Schrifttum. Als aber zur Vorbereitung des großen Jubiläums, das ja mit der Schaffung des deutschen Zollvereins, des Kölner Dombaufestes und der Feier von Schillers hundertstem Geburtstag eine der geistigen Etappen auf dem Wege war, den die Deutschen gehen mußten, um sich zur Nation zu bilden, die beiden großen Arbeiten über die Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst von Carl Anton Schaab (1830/1) und J. Wetter (1836) erschienen waren, waren damit auch die endlich nach dem Stand der damaligen Materialkenntnis gesicherten Grundlagen des großen geschichtlichen Vorganges gegeben. Die außerordentlich betriebsame Charlotte Birch-Pfeiffer, die als Schauspielerin ein leidliches Mittelgut war, aber durch ihre von 1828–1868 reichende dramatische Tätigkeit im 19. Jahrhundert eine der ganz großen Beherrscher des deutschen und mitteleuropäischen Theater-Repertoires gewesen ist, griff das ihr dankbar und wirksam erscheinende Thema auf und veröffentlichte 1836 das „Original-Schauspiel in drei Abteilungen“ Johannes Gutenberg, dessen Widmung König Friedrich Wilhelm III. von Preußen angenommen hatte. Um seiner Verfasserin willen verdient das Stück¹⁾, das um 1840 an mancher Bühne als Festspiel in Szene ging, einige Aufmerksamkeit; der Fünfkakter hat folgende Einteilung:

Erste Abteilung (in einem Akt): Gutenberg in Straßburg (1436) (das Mißtrauen seines Weibes Bertha macht Gutenberg zum einsamen Mann, der nun nur noch auf sein Werk gestellt ist.)

Zweite Abteilung (in drei Akten): Gutenberg in Mainz (1440) (Zimmer im Hause Fusts in Mainz – Zimmer in Gutenbergs Hause – Straße zu Mainz – Kreuzgang im Kloster der Klarissen in Mainz – Zimmer in Fusts Hause – Gutenbergs Gefängnis).

Dritte Abteilung (in einem Akt): Gutenberg am Wanderstabe (auf der Landstraße zwischen Mainz und Biebrich; freie Gegend, im Hintergrund der Rhein; „man sieht über dem Wasser die Stadt Mainz in voller rötlicher Abendbeleuchtung“).

Das Prosa-Stück der Birch-Pfeiffer, das Fusts Tochter Katharina, Gutenbergs Weib, in einem Mainzer Kloster wiederfinden läßt, dem heimlich geliebten Erfinder sie wieder zuführt und ihm ins Gefängnis das fertig gedruckte Bibelbuch bringt, ist trotz gelegentlich geforderten szenischen Prunkes in sprachlicher wie gedanklicher Hinsicht reichlich nüchtern und trocken; der geschichtliche Tatsachenbestand wird hier und da übersteigert, um billige Kontrast-

¹⁾ Das völlig unzureichende Buch von Else Hese über Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin, 1924 (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, N. F. Heft 38) geht S. 34 über dieses Stück mit merkwürdigem Stillschweigen hinweg; sie redet auch a. a. O. fälschlicher Weise von der „großen Zahl der Dramen, die anlässlich der Gutenbergfeier in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts geschaffen wurden“. — Die oben erwähnte Widmung an den König von Preußen fällt in späteren Auflagen weg; eine solche erschien 1840 in Großoktav-Format mit einem Bild der Mainzer Statue und unterschied sich von der ersten ebensowenig nach Inhalt und Aufbau wie der Abdruck in den Gesammelten Dramatischen Werken der Birch-Pfeiffer, Bd. 8, 1866, S. 201/83, wo aber als Entstehungsjahr 1834 angegeben ist.

wirkungen zu erzielen und eine handwerkliche Arbeit kam zu Stande, die in vieler Hinsicht deutliche Spuren innerer wie äußerer Abhängigkeit von gleichzeitigen französischen Mustern zeigt, die einen Wirklichkeitsstil mit „romantischen“ Zutaten aufputzten. Die Birch-Pfeiffer hat hier, im Gegensatz zur Mehrzahl ihrer anderen Dramen, auf irgendwelche „Moral“ völlig verzichtet; von der Sprache sagte eine zeitgenössische Kritik ¹⁾: „Sie ist eine gesunde, kernige, glattgekämmte, rotwangige, blauäugige Prosa, die sich nicht mit bunten Bändern schmückt, sondern sich einfach und bescheiden kleidet“. In Straßburg hat Gutenberg an den ersten Anfängen seiner Kunst gearbeitet und erfährt in seiner nächsten Umgebung Zweifel und Mißtrauen. Er gilt als Schwarzkünstler und sein Weib wird ihm entfremdet: sie läßt sich durch einen Klosterbruder, der ihre Frömmigkeit anruft, bewegen, den Gatten zu verlassen. Da findet Gutenberg in der Erregung, die ihn überkommt, als er sein Leben wiederum neu aufbauen muß, kraftvolle Worte: „Mein Werk ist die Frucht, sie reift in der Nacht, die noch die Menschheit deckt, die bleiern ihre Häupter gefangen hält in dichtem Dunkel. Ich will sie lichten, diese Nacht; ich will sie heraufbeschwören, die Sonne, die leuchtend emporsteigen soll über dem Erdball, die Schatten zerstreugend, Licht, Leben, Freiheit bringend . . . ich will die Menschheit lösen aus Banden und Zwang . . . die Bibel soll wandern über die Erde, jedem verständlich, jedem zum Heil“. Dann wird freilich der Ehekonflikt das eigentlich treibende, tragische Moment und Element der Handlung, Gutenbergs Weib wird ihr Ausgang und Ende, wodurch das ganze Thema stark verkleinert und verengert wird . . . jeder Schritt Gutenbergs steht unter der Wirkung einer Frauenmacht. Diese Einstellung beherrscht das ganze Stück; in gelegentlichen Äußerungen wird Gutenbergs schweres, menschliches wie sachliches Geschick nach geschichtlichen Einzelheiten mitgeteilt; das Drama schließt mit der Apotheose seines Helden und mit den Worten, die auf dem Denkmal im Gutenberg-Hof zu Mainz zu lesen sind. Übrigens ist die Bemerkung nicht falsch, daß die Birch-Pfeiffer „Gutenberg fünf Akte lang mit dem Faktum, kein Geld zu haben und zu erlangen, quält“ und „daß sein Charakter sich auch auf andere Weise hätte darstellen lassen; vielleicht würde dann das Stück in unserer Zeit der Beschäftigung mit der Politik mehr Erfolg gehabt haben.“

Ein wohl anspruchsloses Lustspiel von A. Schumacher: Das Gutenbergfest in Mainz (Mannheim 1837) ist mir nur dem Titel nach bekannt geworden und scheint spurlos verschwunden zu sein. Wichtiger ist – schon durch die merkwürdig-eigenartige Persönlichkeit des Verfassers – das auch durch das genannte Jubiläum veranlaßte „Drama in fünf Akten und einem Vorspiel“ Gutenberg (Leipzig, Verlag von L. H. Bösenberg, 281 Seiten), das „aus wahrer Verehrung“ „Nicolaus Lenau, dem Dichter voll Tiefsinn, dem Beurteiler voll Freundlichkeit, dem Mann voll Gesinnung“ gewidmet ist. F. Marlow ²⁾, oder wie er mit seinem wirklichen

¹⁾ in einer „ehrendollen Erwähnung des Stückes im Berliner Figaro, Februar 1835, S. 181/2; vergl. dazu die sehr ausführliche Besprechung des Stückes in den Blättern für literarische Unterhaltung 1837, S. 598. Das Stück der Birch-Pfeiffer ist übrigens auch ins Böhmische übersetzt worden; vielleicht hängen damit die mir nicht zugänglich gewesenenen „Vier Szenen aus dem Leben Gutenbergs“ des Tschechen Jaroslav Wutsko (1840) irgendwie zusammen.

²⁾ vergl. über ihn: Otto Neurath, L. H. Wolfram's Leben als Einladung zu seinem Faust, Berlin, o. J., 518 Seiten. Diese Darstellung, ein Muster von sorgfältigster Kleinarbeit und unwissenschaftlicher Breite, unterrichtet zugleich bis in letzte Einzelheiten über das bewegte Schaffen, Leben und Leiden Wolframs; für den Gutenberg verweise ich auf die Seiten 367/400, die eine sehr eingehende und ausführliche Analyse des Inhaltes bieten.

Namen hieß, Ludwig Hermann Wolfram, (1807/52) war eine in dem bekannten Sinne Goethes problematische Natur, ein in vieler Hinsicht hemmungsloser Mensch, der nach hohen Kränzen griff, sich in der Sehnsucht nach kühnsten Werken verzehrte und schließlich im wahrsten Sinne des Wortes im Straßengraben elendiglich verkam. Die wirre und verwirrte Epoche des jungen Deutschland riß ihn in ihren Wirbel; sein Können blieb hinter seinem Wollen weit zurück, was er wohl wußte und woraus er sich und anderen gegenüber auch nie ein Hehl machte. Er hatte an den Blättern des Brockhaus'schen Verlages (Leipzig) mitgearbeitet, 1839 sich den zahlreichen *diis minorum gentium* zugesellt, die zu Goethes Faust eine Fortsetzung oder eine Erklärung in dramatischer Form schrieben, und dann im Spätherbst 1840 sein immer noch reifstes Werk, den Gutenberg veröffentlicht. Hier ist Gutenberg dem Faust verwandt; Marlow's Faust wird bei ihm zum gemeinen Schurken. Das Vorspiel führt in das „Innere der Kirche des heiligen Franziskus in Mainz“, in dem die Schatten Shakespeares, Calderons und Schillers sowie „ein deutscher Dichter“, d. i. Christian Dietrich Grabbe auftreten, letzterer als „verlorene Dichterseele“, die im Fegefeuer büßt. Mit einer Verherrlichung Gutenbergs schließt das Vorspiel. Ein Unbekannter und ein Mönch führen den Dialog, eine „schnell verkörperlichte Stimme“ verkündet den Preisgesang auf Gutenberg, der sich über die hymnischen Worte der „Gestalten“ zu einem Chor unsichtbarer Stimmen weitet. Schiller führt diesen Reigen:

„ wenn ein Glaube noch
 die Welt durchdringt an einer schönern Zukunft Heil,
 an Geistes Auferstehung, an Gedankens Sieg –
 So ist's sein Werk, des Toten hier, Johannes Gutenbergs,
 Des Formers, Prägers, Verunendlichen
 Des Worts, was die bange Welt befreit!
 So ruf' ich knieend: Heilig! Heilig! Heilig! “

Sprache und innerer Bau des sehr interessanten und trotz aller Auswüchse einer form- und ruhelosen Phantasie fesselnden Stückes sind von Allvater Shakespeare abhängig; Marlow's leidenschaftliche Verehrung für Grabbe läßt auch ihn alle szenischen und sonstigen Bindungen der dramatischen Kunstform verachten. Das Szenarium dieses Gutenberg wirkt wie ein Stück aus der Sturm- und Drangzeit des deutschen Dramas:

Erster Aufzug, erste Szene: Wald in der Gegend von Mainz; es ist Abend.
 zweite Szene: Herberge in Frankfurt am Main; es ist Abend.
 dritte Szene: Das Wiesenfeld vor Mainz; stürmischer Abend,
 einbrechende Dunkelheit.
 vierte Szene: Christinas Frauengemach in einem Hause in der Kämmergasse in Mainz; es ist Abend.

Zweiter Aufzug, erste Szene: Gutenbergs Arbeitszimmer (eng, düster) im Hof zum Gensfleisch in Mainz (bis Szene vier).
 fünfte Szene: Waldiges Rheinufer bei den Bruchwiesen; es ist Nacht.

Dritter Aufzug, erste Szene: Eine Wohnung in Bamberg (bis Szene zwei).

 dritte Szene: Fusts Arbeitszimmer in Mainz, rauchgeschwärztes, düstres Laboratorium.

 vierte Szene: Der Kirchhof der Franziskaner in Mainz, später Abend, heller Mondschein (bis Szene fünf).

 sechste Szene: unscheinbares Kämmerlein in Fusts Hause;
 (Monolog Peter Schöffers).

 siebente Szene: Gutenbergs Werkstatt (bis Szene acht).

 neunte Szene: Nacht. Abgelegene Straße (in Mainz) – Verwandlung:
 Das Innere von Gutenbergs Werkstatt (in derselben Straße).

 zehnte Szene: Christinens Wohnung.

 elfte Szene: Gutenbergs Wohnung.

Vierter Aufzug, erste Szene: Fusts Wohnung.

 zweite Szene: Die matt erleuchtete Kapelle des Franziskanerklosters
 (in Mainz).

 dritte Szene: Wohnung des Doktor Humery, Syndikus von Mainz.

 vierte Szene: Das Innere des Kerkerturms mit der Aussicht auf den Rhein.
 Die untergehende Sonne bricht durch das Gitterfenster.

 fünfte Szene: Offene Straße. Auflauf vor einem Hause.

 sechste Szene: Das Innere des Gefängnisses. Es ist Morgen.

Fünfter Aufzug, (der um zwanzig Jahre später spielt).

 Prolog: („so hört, was mit Gutenberg geschah“).

 erste Szene: Der Garten des Klosters der Ursulinerinnen zu Klingenberg.

 zweite Szene: Mainz. Die Gaugasse, Schöffers Werkstatt.

 dritte Szene: Der Kirchhof zu Etwyl. Späte Abendstunde.

 vierte Szene: Ein Zimmer im kurfürstlichen Schloß zu Etwyl.

 fünfte Szene: Inneres Gemach im kurfürstlichen Schloß.

Wie Marlow nun dieses bunte Wirrsal einer Szenenfolge mit lebendigem, dialogischem Geschehen gefüllt hat, kann hier nur in kurzen Zügen angedeutet werden. Gleich zu Beginn des ersten Aktes werden Fusts Tochter Christina und Gutenberg zusammengeführt; sie ist von ihrem Vater verstoßen und befindet sich mit ihrem treuen Diener Heimchen, einer Gestalt von wahrhaft shakespeareschen Graden und Gnaden, auf der Flucht nach Mainz. Gutenberg bietet beiden seine Hilfe an und erzählt von seiner Lehrzeit, wobei sich herausstellt, daß Heimchen in seiner Jugend Initialen malte. Die zweite Szene führt in den Kreis der Buchkünstler in Frankfurt am Main; Soldaten bilden ein lärmendes Gegenstück, und der „fahrende Spielmann“ Meister Ludewig von Brabant erzählt in romantischer Liedform von den Zauberkünstlern in Straßburg und Mainz, die „mit Formen Bücher drucken, schier hundert auf einmal in der Nacht“. Die dritte Szene bahnt den dramatischen Konflikt an: Schöffer und sein Meister Fust wollen eine Rheininsel erreichen, um durch Zauberkünste das

Geheimnis Gutenbergs zu erlangen. Während der Vorbereitungen dazu erscheint der wahn-sinnige Coster aus Haarlem, der Fust einen Verräter nennt: „Du schlichst Dich teuflisch in meine Werkstatt und stahlst mir meine Formen, mein Geheimnis und die Lettern, Werkzeug; alles stahlst Du mir, feiger Dieb!“ Doch weist ihn Fust zurück; dabei trägt Marlow in aller-dings ziemlich verwirrter Art die einzelnen Stufen der Erfindung vor, ohne aber ein geschicht-lich richtiges Bild entwerfen zu können. Die vierte Szene bringt Christina mit Gutenberg in Mainz zusammen; sie erfährt zum ersten Male seinen Namen:

„So bist Du Gutenberg, der das erfand,
Was als ein ungeheueres Wunderwerk,
Als ein gewaltig-leuchtend Meteor
Und ew'ge Wohltat für die Nachwelt gilt?“

Gutenberg will nach Bamberg fliehen, da Fust nach Mainz gekommen ist; doch bleibt das nur eine Absicht. Im zweiten Aufzug schildert Gutenberg dann endlich etliche Einzelheiten seiner Erfindung in einem langen Monologe, dann folgt ihr Verkauf an Fust, wobei aber Gutenberg die letzten Geheimnisse nicht verrät: „er sehe, wie es geschehen ist; nimm wie es geschieht; den Guß ergründ' er nie“. Gutenbergs Geldnöte nehmen dann einen breiten Raum ein, Fust erweist sich „als Teufel, als Adept“, doch Gutenberg findet Schüler und Gehilfen, die sein Werk fördern wollen und können, die ihm die ewige Bewahrung seiner Geheimnisse schwören. Schöffel, den die Leidenschaft für Christina Fust verblendet, erbricht Gutenbergs Wohnung und Pult, ohne sich mit dem gefundenen Gerät auszukennen: „Welch' leitend' Licht führt durch dieses Chaos? In dem Wust der Gerätschaften erstickt der Gedanke“. Christina aber wird Gutenbergs Weib – die Vermählungsszene aus Romeo und Julia ist hier deutlichstes Muster und Vorbild –; sein Werk aber ruft ihn zu schaffender Tat:

Gutenberg: Du schaust mich immer in des Sieges Glück,
Wenn du mir wehrest, in den Kampf zu gehen.
Christina: Es klingt so süß in alter Wundermähr',
Wie mit dem Herrn Tristan Frau Isolda zog.
Gutenberg: Doch einsam, mir der inneren Kraft gesellt,
Zog durch die Welt ein größ'rer Held, Held Parzival.
Christina: Und welch' ein Werk vollführte jener Held?
Gutenberg: Des Heilands Blut erkämpft' er, das verloren war.
Christina: O, kämpfe nicht um Blut, mein Gutenberg!
Gutenberg: Für Licht und Wahrheit strömt das meine gern.
Christina: Wann kehrst Du wieder?
Gutenberg: Wenn die Bosheit ist gestürzt,
Dann hol' ich Dich und pflanze meine Zeichen auf.

Fusts Geldforderung führt Gutenberg schließlich doch in den Kerker; Fust wird wegen seiner Umtriebe gegen Gutenberg auch gefangen gesetzt; von diesem trennt sich Christina, um

seinem Werke nicht im Weg zu stehen, in dem Augenblick, als das fertig gedruckte Bibelbuch in Gutenbergs Gefängnis gebracht wird:

„So halt' ich Dich, mein schwer errungenes Kleinod,
Um das ich Schmach, Verfolgung, Trübsal litt,
Um das ich Nächte lang mein Hirn zersprengt
In quälenden Gedanken aufgezehrt
Vom Geier der Verzweiflung und des Wahnsinns!
So halt' ich Dich und lass' Dich ewig nicht!
Nun erst bricht meiner Freiheit Morgen an,
Ein ewig lichter, unvergänglicher –
Nun ich mein eigen innerst Denken und
Betrachten schau' in schönster Wirklichkeit;
Nun ist der Qualen Brunnquell ganz versiegt,
Und Alles Segnung.....“

Zwanzig Jahre später begegnet Fust als „Schmutziger Bettler“ seiner Nonne gewordenen Tochter Christina im Klostergarten und erkennt sie in seiner geistigen Verwirrung nicht; im Schloß des Kurfürsten zu Etwyl, wohin dann auch Christina kommt, stirbt schließlich Gutenberg; an seinem Sarg hat Meister Ludewig das letzte Wort des merkwürdigen Dramas:

„Er war vom Geist; im stillen mächtig,
Durchdrang sein Lebenshauch die Welt.
Nun weht sein Banner siegesprächtigt,
So weit sich wölbt das Himmelszelt.
Seht ihr es weh'n, ihr Legionen?
So komm denn, Feiger, werd' ein Held!
Die freie Nachwelt flicht ihm Kronen,
Der unter diesem Banner fällt!“

Marlows Stück ist zweifellos eines der sonderbarsten unseres Schrifttums, verworren und ohne jegliche Disziplin im Sprachlichen und im Szenischen, ohne jeden inneren Aufbau; neben manchem klug geformtem, wohl auch hie und da geradezu gehämmertem Wort steht oft eine wahre Flut holpriger, mystisch-dunkler und verworrener Sätze, sodaß Marlow in keiner Weise sein bewundertes Vorbild, Grabbe, erreicht. Und doch ist etwas darin, das immer wieder aufhorchen läßt, das man vielleicht eine intuitiv-geniale Erfassung des behandelten geschichtlichen Vorganges irgendwie nennen könnte.

Zu den durch das Gutenberg-Jubiläum veranlaßten, hierhergehörigen Werken ist schließlich auch noch das „Oratorium in drei Abteilungen“ Gutenberg zu nennen, das der bekannte Balladen-Sänger Carl Loewe (1796/1869) auf einen Text ¹⁾ des ihm eng befreundeten

¹⁾ Die Dichtung ist dem Klavierauszug vorangestellt; außerdem ist sie in L. Giesebrechts Gedichten (zweite Auflage, Bd. 1, 1867, S. 243/58) abgedruckt.

Ludwig Giesebrecht (1792/1873) schrieb und das am Tage der Enthüllung der Mainzer Gutenberg-Statue, am 14. August 1837, „im Theatergebäude von den Mitgliedern der Liedertafel und des Damengesangvereines, unterstützt von den Gesang- und Musikvereinen der Nachbarstädte“ zum erstenmale aufgeführt wurde.¹⁾ Die Verleger Schott in Mainz widmeten den gestochenen Klavierauszug Ludwig II. dem Großherzog von Hessen und bei Rhein; das Werk ist, wie eine Reihe ähnlicher Dichtungen Giesebrechts, nach dramatischen Gesichtspunkten angelegt und beschränkt sich neben dem Titelhelden auf den Mainzer Kurfürsten Adolph von Nassau, auf Faust – „Anführer der Bürger von Mainz“ –, seine Tochter Maria und den Kläger des erzbischöflichen Gerichtes; die Chöre zerfallen in die der Bürger von Mainz, der Krieger Adolphs von Nassau, der Druckergehilfen, der Druckerlehrlinge, der Priester, der Frauen und Jungfrauen. Das eben fertig gestellte Psalmenbuch wird zur Kirche getragen, aber gleichzeitig erlebt Gutenberg, wie seine Erfindung zu politischen Propagandazwecken ausgenutzt wird . . . „Werdet zu Pfeilen, ihr magischen Lettern, werde zum Pechkranz, du flatterndes Blatt!“ Gutenberg erfährt durch die Wucht der Außenwelt, daß sein Werk nicht mehr sein Eigentum ist und den Weg beschreitet, der zum Dienst an der Allgemeinheit führt: „Und auch meine Kunst für Diether? . . . Wehe! Faust ist ihr Gebieter, Sklavin sie, er waltet frei!“

„O du, mein Kind, aus meinem Geist geboren,
Was ward aus dir in diesem Bürgerzwist!
Entführt der Hut des Vaters und verloren
Bist du des Christs und bist des Antichrists!“

Der siegreiche Kurfürst Adolf schickt die Druckergesellen in alle Fernen: „Bauet Stätten, wirkt und gedeihet, wie des Meisters Werkstatt euch gelehrt!“ Diese internationale Sendung und Bestimmung der Buchdruckerkunst, über alle persönlichen oder heimatlichen Bindungen und Hemmnisse hinaus, kommt in dieser dramatischen Kantate von Giesebrecht-Loewe zum ersten Male klar zum Ausdruck und gibt dem nach der zeitgenössischen Kritik „festlich-frischen“ „auf die zündende Wirkung des Augenblickes berechneten“ Werk, das musikalisch in den überlieferten, von Louis Spohr neu belebten und beliebt gemachten Formen des Oratoriums wandelt, seine Bedeutung.

Auch auf die deutsche Opernbühne ist in dieser Zeit Gutenberg gekommen: der Wiener Musiker Ferdinand Carl Fuchs (1811/48) schrieb 1844 nach einem Texte des in allen theatralischen Sätteln gerechten Otto Prechtler (1833/81; er war der Amtsnachfolger Franz Grillparzers und lief mit seinen handwerksmäßigen Stücken, die voll von romantischer Verwaschenheit waren, diesem großen Dichter den Rang im Wiener Burgtheater ab) eine vieraktige romantische Oper Gutenberg, die am 1. April 1846 in Graz zum ersten Male über

¹⁾ Die Aufführung leitete nicht, wie oft berichtet wird, der Komponist, sondern nach „Allgemeine Musikzeitung“ 1837, S. 856 der Dirigent der Mainzer Liedertafel Messer. Durch „Allgemeine Musikzeitung“ 1840, Sp. 891 und 1845, Sp. 221 sind Aufführungen des Werkes in Berlin und Danzig (Singakademie) bezeugt. Die Berliner Aufführung am 26. September 1840 gelegentlich der dortigen Erinnerungsfeier hat Carl Loewe selbst dirigiert. – Das für die gleiche Gelegenheit komponierte Tedeum des französischen Tonsetzers Sigismund Neukomm (1778/1858) ist mir nicht bekannt geworden; wahrscheinlich ist es nie im Druck erschienen.

die Bretter ging. ¹⁾ Dem bei Diabelli in Wien erschienenen Klavierauszug des Werkes, das Giacomo Meyerbeer gewidmet ist ²⁾, geht ein „kurzgefaßter Inhalt“ voraus, aus dem die Führung der Handlung klar wird; „romantische“ Züge überwuchern ihr Gefüge. Gutenberg, in seinen Bestrebungen vom Volk mißverstanden, von seinen Feinden, namentlich von dem Goldschmied Faust verdächtigt, nimmt Abschied von Mainz, das ihn ausgewiesen hat, und von seiner Geliebten Klara, der Tochter des Patriziers und Senators Werner, der Braut des Faust. Er wird dabei von dessen Gefährten, die mit ihm von einem nächtlichen Gelage zurückkehren, überrascht und schlägt sich mit Mühe durch die übermütige Bande. Ein Jahr später ist Klara, da sie dem unbeugsamen Willen des Vaters Folge leisten mußte, Fausts Gattin. Ihr Herz gedenkt noch immer des verschollenen Gutenberg, der aber plötzlich mit seiner vollendeten Erfindung triumphierend in die Vaterstadt zurückkehrt:

„Ein großes Fest giebt heut' ihm der Senat,
In Jubel eilt die ganze Stadt
dem Heimgekehrten heut' entgegen
er bringet Deutschland Heil und Segen,
so ruft, jauchzet jung und alt
Herr, was ich sprach, ist leider wahr:
erfunden hat er Lettern von Metall,
tausendfach ersetzend die karge Schrift,
erstaunt bewundern's die Gelehrten“

Faust schmiedet einen Plan, um den Glücklichen zu verderben; er läßt ihn durch einen Vertrauten heimlich zu Klara führen, von der Gutenberg glaubt, sie sei noch unvermählt. Dort ist Faust selbst Zeuge einer Szene, in der der Liebende, durch Klaras Vermählung außer sich gebracht, leidenschaftliche Drohungen gegen ihn ausstößt. Eine Zigeunerin wird bestochen, öffentlich zu bezeugen, daß Gutenberg sie gedungen habe, für Klara einen Liebestrank und für Faust einen Gifttrank zu brauen. Auf einem Maskenball, den die Stadt

¹⁾ Sie wurde im Herbst 1846 in Brünn gespielt (Notiz in der „Allgemeinen Musikzeitung“; bei Alb. Rille, Geschichte des Brünner Stadttheaters, 1885, wird die Aufführung nicht erwähnt) und am 19. November desselben Jahres mit dem bedeutendsten deutschen Bassisten der damaligen Zeit, Josef Staudigl, als Faust im Theater an der Wien (Wien) zu dessen Benefiz aufgeführt und fünf Mal gegeben. („Allgemeine Musikzeitung“ 1847, Sp. 10). Dann folgte im Februar 1847 eine Aufführung in Prag und am 7. Oktober 1847 eine solche im Hamburger Stadttheater: der Wiener Gutenbergsänger Franz Ditt (1813/54) war damals dort engagiert und die Zigeunerin Hiorba sang Aloise Michalesi, die schon in Brünn mit dieser Partie betraut gewesen und jetzt auf dem Wege war, eine Alt-Sängerin ganz großen Stiles zu werden. Die Reihe schließt mit der Aufführung des Werkes im Dresdner Hoftheater (vergl. Rob. Pröbß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, 1878“ S. 646) am 14. Juni 1848; hier war er an Stelle des infolge der Revolution flüchtig gewordenen Richard Wagner der Dirigent der Hamburger Oper Karl Krebs, der sich inzwischen mit der eben genannten Michalesi verheiratet hatte, engagiert worden: als erstes neues Werk leitete er den ihm von Hamburg aus vertrauten Fücks'schen Gutenberg, der es hier aber nur auf drei Aufführungen bringen konnte.

²⁾ Das typographisch auf das prächtigste ausgestattete Widmungsexemplar des Komponisten an Meyerbeer befindet sich in dessen Nachlaß in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek-Berlin.

dem heimgekehrten Gutenberg zu Ehren veranstaltet, wird dieser in dem Augenblick festgenommen, als der Bürgermeister ihm die goldene Ehrenkette umhängen will:

„Der Bürger Lieb', das Vaterland bringt diese Kette dar!
Empfange sie aus meiner Hand, im Angesicht des Volkes hier!
Für Deutschlands Kunst und Wissenschaft
War tätig deines Geistes Kraft,
Du hast durch das, was du erfunden,
Den schönsten Kranz dir selbst gewunden.“

Faust, die Zigeunerin und die Gefährten des Faust haben Gutenberg der schwarzen Kunst und des Meuchelmordes angeklagt. Aber später bekennt die Zigeunerin, die von Faust zur Verhüllung seiner Intrigue ermordet werden sollte, jedoch nicht tödlich verwundet ward, ihre falsche Zeugenschaft, und Gutenberg wird im Triumph aus dem Kerker geholt, während der entlarvte Faust sich in Verzweiflung den Tod gibt. Die Zukunft läßt eine Vereinigung der Liebenden erhoffen. Musikalisch weist das Werk kaum etwas eigenes an Erfindung und Durchführung auf; es ist die typische Nummeroper, die in Cavatinen, Duetten, Orgien, Trinkliedern, Chor der Blumenmädchen, Szenen im Kerker usw. reichliche Abwechselungen für Auge und Ohr bietet, die Gestalt des Faust mit „zu sanften Farben malt“, in den melodischen Linien, in der orchestralen Färbung und im ganzen musikalischen Charakter auch seinerseits einem Meister der deutschen-romantischen Oper, dem schon in anderem Stoff-Zusammenhang hier genannten Louis Spohr, folgt, dabei aber, namentlich auch in den weitausholenden Finales, die Anlehnung an das Meyerbeersche Vorbild nicht verschmäht; das Duett zwischen Gutenberg und Klara im zweiten Akt der Füchs'schen Oper ist einem der berühmtesten Stücke der Opernbühne, dem Duett zwischen Raoul und Valentine aus dem vierten Akt der Meyerbeerschen Hugenotten, mehr als geistesverwandt und ein interessantes Zeugnis für die formbildende Kraft eines Meisters, der in den Jahrzehnten um 1850 das europäische Operntheater in der entscheidendsten, einflußreichsten Weise beherrscht hat.

*

Mit den bisher behandelten Werken, die den Gutenbergstoff irgendwie dramatisch gestalten, ist eine zeitlich erste Gruppe abgeschlossen; wenn sie auch nicht alle durch die Zeitendenzen zwischen 1830 und 1848 beherrscht werden, so wandelt sich doch jetzt insofern das Bild, als in Zukunft der Erfinder der Buchdruckerkunst schärfer als bisher in seinen Beziehungen zu Zeitgenossen und Umwelt herausgearbeitet wird. Auch in dieser Hinsicht handelt es sich zunächst um ein Werk, das wegen seines Verfassers und auch wegen seiner Eigenart ein gar merkwürdiges Produkt deutschen Schrifttums ist. Sein Verfasser war ein vielgewandter und viel gewanderter Mann, Ludwig Ferdinand Stolte (1809/74)¹⁾, den in jungen Jahren seine Erziehung in jesuitischem Milieu bitter enttäuschte, und der dann Schauspieler, Sänger, Theaterleiter – in der Schweiz –, Hydropath und Schriftsteller war; als solcher stand er in starker geistiger wie formaler Abhängigkeit von Karl Gutzkow, dem er während dessen

¹⁾ vergl. über ihn ADB., Bd. 36, S. 411/2; Brümmer, Lexikon deutscher Prosaisten usw. Bd. 7, S. 92; Allgemeine Theaterchronik vom 9. Juli 1855, S. 333.

Dresdner Dramaturgenzeit assistierte. Von 1848 bis 1854 schrieb Stolte ein „dramatisch-didaktisches Gedicht in zwei Teilen“ Faust, das um 1860 erschien; mir hat nur die zweite Auflage (1860/69) vorgelegen. „Von Sünde und Schuld beladen tritt der Faust des Goetheschen ersten Teils in den Stolteschen ein und läutert sich in sich selbst so gründlich, daß er zuletzt im Genuß irdischer Vollendung und Freiheit und nach Verdienst den Himmel erlangt und einen idealen Zukunftsstaat gründet, in dem das von Christus verkündete Reich Gottes auf Erden zur Wahrheit wird.“¹⁾ Die einzelnen Teile der umfangreichen Dichtung tragen folgende Untertitel: Gutenberg; Richard und Coelesta; Ahasverus; Faustina; über Stoltes dichterischen Zweck und Willen unterrichten längere Vorreden, deren Gedankengang über Inhalt und Rahmen dieser Betrachtung hinausgeht. Hier kommen nur die beiden großen Szenen zwischen Faust und Gutenberg, in Betracht; sie umfassen im ersten Teile des Gesamtwerkes die Seiten 85 bis 145 (II) und 154 bis 183, sind also im Bau dieses „dramatischen Epos“ fast nur eine Episode. Auf Fausts Frage:

„Gern hätt' ich vernommen,
Wie ihr auf den Gedanken seid gekommen,
Der zum Erfinder dieser Kunst Euch machte?“

gibt Gutenberg eine umständlich-seitenlange Antwort voll vielen biographischen Einzelheiten, grundsätzlichen Erwägungen und zeitkritischen Ansichten; sie ist viel zu lang, um hier auch nur analysiert werden zu können; eine kleine Probe muß genügen:

„Auf Pergament malt' ich so schön mit Farben,
Daß meine Schriften großes Lob erwarben.
Und als es damals mir bisweil' geschah,
Daß ich ein Blatt dem andern bracht' zu nah',
Noch eh' die Schriften völlig trocken waren,
Und sich ein Abdruck dann tät offenbaren,
Doch so, daß alles in ihm stand verkehrt
Hat es mir Unterhaltung oft gewährt,
Ein Sätzlein nun gleich umgekehrt zu schreiben,
So daß es richtig dann muß' haften bleiben,
Wenn ich ein zweites Blatt darauf gedrückt.
Nachdem mir dies durch Übung war geglückt,
Und ich gar zweimal Abdruck oft genommen
Ist mir schon damals der Gedanke kommen,
Daß eine Vorrichtung wohl möglich sei,
Wodurch zu sparen viele Schreiberei.“

Das Wort in dieser großen „Szene“ führt freilich Faust, dem Gutenberg einmal „begeistert“ antwortet: „Ihr lehrt mich meine Kunst erst ganz verstehn, mein Freund, und sie im schönsten Glanze sehn“ und sich ihm am Ende der Aussprache „an die Brust wirft“: „Mein teurer Faust, mit Herz und Hand und Munde weih' ich mein Leben Euch und Eurem Bunde“.

¹⁾ Die Gartenlaube 1883, S. 687.

Hatte die erste Unterredung zwischen beiden Männern in Gutenbergs Werkstatt gespielt, so geht die kürzere zweite in Fausts Arbeitszimmer vor sich; auch hier ist Faust der wortführende Sprecher, dem der schließlich vor Mephisto das Feld räumende Gutenberg im Kampfe gegen Pfaffentum und Dummheit sekundiert.

War in Stoltzes dichterischem Ungetüm, das übrigens den Manen Schillers gewidmet ist (1), die Begegnung Gutenbergs mit Faust zur Schilderung geistiger Gemeinsamkeiten und Gegensätze benutzt, hat Alexander Rost (1816/73) in seinem „romantischen Volksschauspiel“ Berthold Schwarz oder Die deutschen Erfinder (Uraufführung im Weimarer Hoftheater am 18. Dezember 1864) Johann Gutenberg „aus Mainz, ein fahrender Schüler“ mit dem angeblichen Erfinder des Schießpulvers zusammengebracht, um durch zwei entscheidende Beispiele und Taten Erwachen und Werden einer „neuen Zeit“ zu schildern. Das Stück zeugt von sicherem dramatischen Geschick und Instinkt; beide Männer „sind verbunden durch innigste Freundschaft und den gemeinsamen, sieggekrönten Kampf gegen die Mächte der Finsternis“. Als Heidelberger Student hat Gutenberg seine Erfindung gemacht, die von Kaiser Ruprecht hoch eingeschätzt wird. Auch Schwarz hat sofort Verständnis für Gutenbergs Tat; sie vertrauen sich gegenseitig an, was sie ergrübelt:

„Sieh', dein Werk dient dem holden Genius
Des Lichts, des Alles neu belebenden . . .
Daß der Allwaltende Dich ließ ersteh'n,
Nehm' ich als Wink an, daß sein heil'ger Wille
Auch mich zu seinem Werkzeug auserseh'n,
Damit sein Schluß auf Erden sich erfülle.“

Berthold Schwarz weist den Kaiser auf die hohe Aufgabe hin, Befreier der Menschen zu sein aus den Banden alles Wahns – „Die Freiheit ist der wahre Stein der Weisen“ –; der Herrscher fragt voll Zweifel: „Vermagst das Volk du aus dem Geistesschlummer zu erwecken?“ Da deutet Berthold Schwarz auf Gutenberg: „Ich nicht. Doch der dort! Ihn laßt Antwort geben“. Und Gutenberg findet begeistert-begeisternde Worte:

„Und wenn die Bücher fein und zierlich erst,
Statt in den Klostermauern zu vermodern,
Gleich wie die Schwalben, die den Lenz verkünden,
Hinausgeh'n in die frische, weite Welt,
Wenn sich an allen Orten neue Pressen
Erheben, immer neue . . . Herr, was wird
Das für ein Leben und ein Streben werden
Allüberall!! Die Quellen der Belehrung
Eröffnen sich urplötzlich Allen, Allen,
Und aus den Hütten wie von Königsthronen
Entweicht die finstre Nacht der Barbarei,
Das Wort des Einen hören Millionen
Und alle Geister macht die Bildung frei!“

Von den an dieser Stelle am besten einzufügenden wenigen außerdeutschen Dramen, die Gutenbergs Welt und Wesen, Werk und Wirkung behandeln, ist mir das zeitlich erste, das sogar noch vor dem Stücke der Charlotte Birch-Pfeiffer liegt, nicht erreichbar gewesen; es stammt von Ernest Legouv   (1807/1903), der 1829 „La découverte de l’imprimerie“ – anscheinend einen Einakter – veröffentlichte. Auch zwei andere St  cke habe ich nicht identifizieren können, die sicherlich irgendwie hierher gehören. In der Allgemeinen Theaterchronik, die sich bei meiner eindringlichen, jahrelangen Beschäftigung mit ihr immer als zuverlässige Quelle erwiesen hat, 1846, S. 512 wird das italienische Drama eines Peter Rodoni: „Gutenberg oder die Erfindung der Buchdruckerkunst“ zitiert und a.a.O. 1856, S. 188 ein in London zur ersten Aufführung gekommenes Schauspiel Der erste Buchdrucker genannt, welches L. J. Coster als Erfinder verherrlicht, der dem Gutenberg Gedanken und Tat gestohlen haben soll ¹⁾. Dagegen ist das vieraktige Prosadrama: „Guttemberg“ von Felice Govean (1819/74), das durch die Compagnie Lombarda am 11. Januar 1849 in Turin zum ersten Male gespielt wurde, in den Sammlungen des Mainzer Gutenbergmuseums vorhanden. In der beträchtlichen Knappheit seiner Dialoge wie in der Beschränkung des Schauplatzes auf Gutenbergs Wohnung und Werkstatt erscheint es mehr als die Skizze eines Dramas als ein ausgeführtes künstlerisch-wertvolles Gebilde; Beziehungen des Mainzer Bürgermeisters Staufeu zu Gutenbergs Tochter Colomba werden angedeutet, in die der Verdacht, daß der Meister der schwarzen Kunst verfallen sei, verflochten ist. Anklage droht ihm, für deren Abwendung Staufeu die Gunst der Tochter fordert. Dessen Nebenb  hler Faust kommt hinzu, ohne daß aber die gespannte Situation geklärt wird. Der Konflikt zwischen Faust und Gutenberg ist in überlieferter Weise gestaltet, nachdem Gutenbergs Tochter dem Goldschmied Zutritt zum Laboratorium des Vaters verschafft hat. „Tierry Pincerna d’ Eibach, principe elettore“ löst schließlich alle Schwierigkeiten; mit Gutenbergs hymnischen Worten auf sein Vaterland und einem in Aussicht gestellten stattlichen Druckerprogramm schließt das oft nur in Andeutungen stecken gebliebene Stück. Dagegen hat sich 1869 Madame Louis (Juliette) Figui  r (1829/79) bemüht, in ihrem drame historique – es ist ein Prosa-F  nfakter – ²⁾ Gutenberg im ganzen Umfang seiner Taten und Beziehungen in erster Linie nach den geschichtlichen Arbeiten ihres Gatten (1819/94), insbesondere seinen Grands inventeurs modernes, zu schildern. In einer vom 15. März 1869 datierten Vorrede der Druckausgabe ihres dramatischen Erstlings beruft sich die Verfasserin auf „die Meister der Meister,“ auf Shakespeare und Victor Hugo, „die uns gelehrt haben, in einem historischen Drama der Geschichte treu zu bleiben“. Juliette Figui  r gibt sich alle Mühe, diesen Grundsatz zu befolgen: „Man braucht die Gestalt Gutenbergs nicht zu verändern; das Leben des berühmten Erfinders ist so schicksalsreich, daß es unnötig ist, es irgendwie romantisch auszuschl  cken“. Ganz ohne „Zutaten“ kommt sie aber doch nicht aus. Sie weist Gutenbergs Schwester H  b  le eine nicht unwichtige Rolle zu und bringt ihn selbst mit Lorenz Coster in Harlem zusammen!

¹⁾ In The illustrated London News vom 15. März 1856, S. 281 ist ein Szenenbild aus diesem Stück The first Printer nach der Aufführung im Londoner Princess Theatre mitgeteilt, aus dem hervorgeht, daß in dem Stück auch Gutenberg auftrat; der Autor des Dramas ist aber leider auch da nicht genannt.

²⁾ In Neapel erschien 1876 eine italienische Ausgabe dieses Stückes: „ridotto per lo sc  no italiano do Salva De Angelis“, sie ist mir nicht erreichbar gewesen.

Die Einteilung des nicht uninteressanten Stückes ist folgende:

Erster Akt: Ein Platz in Mainz: auf der einen Seite das Haus zum Schwarzen Stier, auf der anderen der Laden eines Bilderhändlers, an dem beschriebene Blätter aufgehängt sind.

Zweiter Akt: Der Laden des Bilderhändlers Coster in Harlem.

Dritter Akt: Saal im Kloster von Arbogaste.

Vierter Akt: Inneres der Buchdruckerei von Faust und Gutenberg in Mainz.

Fünfter Akt: Ein Platz in Mainz (wie im ersten Akt).

Uns interessiert, während der erste Akt die geschichtlich-sachlichen Voraussetzungen sowie den ersten Zusammenstoß zwischen Fust und Gutenberg bringt, besonders die Begegnung zwischen diesem und Coster, zu dem er sich auf Veranlassung des Mainzer Erzbischofs begibt. Gutenberg lernt bei Coster die praktische Durchführung seiner eigenen Gedanken! Er will ihm, Gutenberg, zugleich seine Tochter vermählen, aber nach Harlem kommt aus Mainz Gutenbergs Braut, um ihn vor heimlichen Umtrieben zu warnen; er findet sich wieder und folgt der Verlobten. Im Kloster von Arbogaste, wo Gutenberg am Ausbau seiner Erfindung arbeitet, trifft er Costers Schwester wieder und berichtet in bitterer Seelenqual den Seinen darüber; der Schluß des dritten Aktes bringt den endgültigen Abschied der Liebenden: ein reichlich-romantischer Einschlag, der mit den guten Absichten der Verfasserin in beträchtlichem Widerspruch steht! Der vierte Akt ist mit den geschäftlichen Auseinandersetzungen zwischen Gutenberg und Fust gefüllt. Des Letzteren Aufenthalt in Paris und ein demütig-abbittender Brief, schließlich ein Gruß Costers – „Meine Kunst ist ein Erbe für künftige Jahrhunderte“ – führen das Stück zu gutem Ende, dessen innere Ähnlichkeit mit dem der Birch-Pfeiffer in der merkwürdigen Mischung von „romantischen“ Zügen und nüchternster Formgebung unverkennbar ist.

Eine sonderbare Duplizität der Ereignisse aber hat am 8. April desselben Jahres 1869 einen Vers-Fünfkner „Gutenberg“ von Edouard Fournier auf die Bretter des Pariser Odéon-Theaters gebracht! Ob zwischen diesen beiden gleichzeitigen französischen Gutenberg-Dramatikern irgendwelche Zusammenhänge oder Rivalitäten menschlicher oder sachlicher Art bestanden haben, läßt sich im Einzelnen heute wohl kaum mehr nachweisen; Edouard Fournier (1819/80) hatte schon 1854 eine Geschichte der Buchdruckerkunst veröffentlicht, deren Ergebnisse allerdings teilweise von Louis Figuier in Zweifel gezogen worden waren. Auf jeden Fall schickte er, Fournier, der Buchausgabe seines Dramas eine zwanzig Seiten lange Vorrede voraus, in der er unter Beifügung eines gelehrten Anmerkungsapparates sich mit dem Stoff auseinandersetzt „das Stück der Frau Figuier galt mehr dem Erfinder als der Erfindung; das meinige will das Gegenteil und es entstand unter den größten, kaum zu überwindenden Schwierigkeiten“ „der Prosa-Gutenberg wiederholt die Biographie nach den besten Forschungen und fügt nur eine sanfte, durchaus wahrscheinliche Möglichkeit hinzu; der Vers-Gutenberg versucht die ganze Zeit zu schildern, in die wie ein Blitz- und Sonnenstrahl die große Erfindung hineinfuhr“. Fournier mischte seinen Gutenberg aus den Eigenschaften „eines patrizischen Handwerkers, eines ritterbürtigen Künstlers, eines geheimen Wissen ergebenden Erfinders“. Es ist dem gelehrten Historiker gelungen, eine echte und wirkungs-

volle Dichtung zu schaffen und schon durch die Erweiterung des Schauplatzes zu zeigen, wie Gutenbergs Tat im Begriffe steht, die Welt zu umspannen:

Erster Akt: Eine Straßenecke in der Judengasse zu Straßburg mit den Kaufhäusern der beiden Kaufleute Fust und Drizen.

Zweiter Akt: Halle in der Klosterruine zum Grünen Berge in Straßburg.

Dritter Akt: Der kleine Platz bei St. Moise zu Venedig; rechts ein Bücherladen mit dem deutlich sichtbaren Namen „Aldo“.

Vierter Akt: Fusts und Gutenbergs Werkstatt in Mainz.

Fünfter Akt: Der Platz von St. Emmeran in Mainz; rechts Peter Schöffers Laden.

Der erste Akt gewinnt durch das Eingreifen eines italienischen „Spion und Kondottieri“ Ciappei, der aus Gutenbergs wirtschaftlicher Not irgendwie Nutzen zu ziehen sucht, starke dramatische Bewegung; doch bewahrt Gutenberg allen Anfechtungen zum Trotz noch sein Geheimnis; erst als er in der Klosterruine seine Werkstatt eingerichtet hat, gerät ihm die Erfindung zur schöpferischen Tat; in schwungvollen Versen beschreibt er den ihren Vorteil sofort erkennenden Fust und Drizen das neue Druckverfahren. Damit aber ist sein Bleiben in Straßburg zu Ende . . er sieht nur Neidlinge und Verräter um sich, „Kaufleute wie Euch“, und will sein Heil in Venedig versuchen; kühl und sachlich schließt Fust die gut gesteigerte Szene: „Paris ist besser; ich weiß genug, um das eigene Geschäft dort zu begründen!“ Gutenberg aber trifft in Venedig einen Pariser Handwerker, der ihm wichtige Winke zum Ausbau seiner Erfindung gibt – diese Episode muß man wohl dem französischen Drama zu gute halten! –; die beiden letzten Akte, die in Mainz spielen, folgen der geschichtlichen Überlieferung, nur die Bindung an die politischen Ereignisse des Erzbischof-Streites, die in deutschen Dramen stark betont wird, ist hier fallengelassen. Der Franzose Jenson erweist sich gegen den gierigen Fust als Gutenbergs treuen Helfer und Freund, der sich schließlich mit Peter Schöffler zum künftig gemeinsamen Schaffen zusammenfindet: „Nimm daran Teil, mein Freund, die Kunst gehört uns beiden, nur will ich, daß sie rein und groß soll bleiben!“

Wesentlich kürzer behandelt der spanische Historiker Joaquim Rubió y Ors (1818/90; er wirkte lange Jahre an der Universität Barcelona) den Stoff in seinem Einakter Gutenberg (1887), auf den mich Herr Dr. Max Zobel v. Zabeltitz (Universitätsbibliothek Berlin) freundlichst aufmerksam machte. Das Stück erschien auch in einer „traducció castellana en vers“, kommt mit fünf handelnden Personen aus, spielt 1455 in einem unterirdischen Raum im Hause Gutenbergs, der halb alchemistisches Laboratorium, halb Erfinder-Werkstatt ist, und bietet fast nur Erzählungen und Reden Gutenbergs über sein Werk und Schicksal, zu denen sein Weib Anna und seine Gehilfen Arnold und Konrad nur die nötigsten Stichworte bringen. Ein Bote des Mainzer Erzbischofs löst zum Schluß alle Schwierigkeiten; der Verfasser, der wohl mehr Gelehrter als Dichter war und der genau über alle stofflichen wie sachlichen Einzelheiten Bescheid wußte, hat nicht vermocht, sie irgendwie zu einem künstlerischen Gebilde zu vereinen und zu formen. So ist dieser spanische Einakter in diesen Zusammenhängen nur eine Kuriosität, die allerdings Zeugnis von einer allgemeinen, weitverbreiteten Gültigkeit und Wertschätzung des Gegenstandes ablegt.

Nach diesem Ausflug in romanische Lande – in anderen Sprachen gibt es, so viel ich habe feststellen können, keine Dichtungen irgendwelcher Art, die hierher gehören – kehrt diese Darstellung wieder in Gutenbergs Heimat zurück. War er bei Marlow und Stolte Gegenstand und Vorwurf gedanklicher Spekulationen geworden, so wandte sich der Mainzer Stadtbibliothekar Alfred Börckel, ein trefflicher Kenner und Erforscher aller hierher gehöriger Fragen, 1883 wieder dem „historischen Drama“ zu. In einem Vorwort der Buchausgabe seines Dreiakters betonte er: „Gutenberg zu dramatisieren, hat seine besondere Schwierigkeit; hier genügt es nicht, interessante Charaktere, spannende Konflikte darzustellen; hier verlangt in erster Linie die Geschichte ihr Recht.“ Von diesem Standpunkt aus kam er zu seinem harten Urteil über das Drama der Charlotte Birch-Pfeiffer; die übrigen hierher gehörigen Werke hat Börckel nicht gekannt. Er drängte in seinem Stück die Handlung in das Jahr 1462 zusammen und stellt in den Eingangsszenen („Zimmer bei Fust“) Gutenberg und Fust als den alles erhoffenden Idealisten und den nüchternen Realisten einander gegenüber; vorher schildert Gutenberg den begeistert lauschenden Schöffers und Christine recht anschaulich, wie ein Zufall ihn auf die Erfindung führte:

„So sinnend nahm ich eins der prächt'gen Bücher
Zur Hand. Auf seiner Decke stand, erhaben
In Holz geschnitzt, mit goldverzierten Lettern,
Das Wort Missale. Und indem ich nun
Den Umschlag mir betrachten will, entgleitet
Das Meßbuch meinen Händen, fällt zu Boden
Und, von der Decke losgesprungen, liegt
In Stücken jetzt ringsum zerstreut das Wort.
Ich kniee hin, und da, in dem Bestreben,
Die einzeln' Teile wieder anzureih'n,
Durchzuckt's mich plötzlich wie ein Geistesblitz,
Kommt's über mich wie eine Offenbarung.
Ich hab's, ich hab's! Beweglichkeit der Lettern,
Das ist die Kunst! Das Rätsel war gelöst!“

Die Geschehnisse Gutenbergs sind in geschichtlich treuer Weise auf dem Hintergrunde des Streites zwischen Adolf von Nassau und Dieter von Isenburg geschildert; Fust will sich des schon lange unbequemen Gutenberg entledigen und greift freudig nach Schöffers Hilfe, der der neuen Kunst einen „festeren Satz“ und größere Schnelligkeit gegeben hat; als Gutenberg dann nach mannigfachen Wirren Mainz verläßt, sendet er seine Druckgehilfen aus in alle Lande:

„So mögt Ihr ganz denn meiner Kunst Euch weihen
Und durch den Druck die Welt vom Druck befrei'n!“

Auch die Schweizerin Dora Zollikofer hat 1890 in ihrem Dreiakter, der in shakespeareisierender Weise Prosa mit Versen mischt, sich bemüht, der historischen Wahrheit die Ehre zu geben und ohne viel Beiwerk den Mann zu schildern:

„Der mit der alten Macht
Des finstern Geistes kämpfte, stark und mild,
Bis seine hohe Sendung er vollbracht“.

In einfacher szenischer Gliederung baut sich das Stück auf:

Erster Akt: Eine Werkstatt.

Zweiter Akt: Marktplatz in Mainz, im Hintergrunde eine Kirche – Zimmer bei Fust.

Dritter Akt: Eine Werkstatt (wie im ersten Akt) – Eine offene Halle mit Bogengängen.

Gutenberg erkennt die Triebkräfte Fusts und Schöffers: „Dort ist's Gewinnsucht, die sich zu mir paart. Hier ist's der Geist, den rasch der Geist entflammt“; was bei Börckel erzählt wurde, ist hier szenisches Geschehen: Gutenbergs Lehrlingen Heinrich, der Davids Züge aus Wagners Meistersingern trägt, fällt die Tafel mit den mühsam eingeschnittenen Buchstaben aus der Hand und zerbricht: „Was dir zum Unheil sich zu wenden schien, ist eine Gottesgabe mir geworden... Aus Nacht zum Licht führ' ich mit diesen Stücken die lebenden und künftigen Geschlechter“... der Angriff eines priesterlichen Dunkelmannes kann ihn von der endgültigen Vollendung seiner Tat nicht mehr abhalten. Fusts Schwester Eva wird Gutenbergs glühendste Anhängerin, doch kann sie den Bruder nicht an seiner kleinlichen Rache an dem Geliebten hindern. Ein schöner, wohlthuend-phrasenloser Monolog Gutenbergs eröffnet den dritten Akt: „Was der Knabe träumte, der Jüngling suchte, hat der Mann gefunden. Der Traum ward Wahrheit und ich bin am Ziel“... „DU hast durch mich ein großes Werk vollbracht, D!R beug' ich mich, doch keiner Menschenmacht“. Schöffers Treubruch vollendet Fusts Sieg; der Schluß bringt Gutenbergs Verbannung aus Mainz, eine straff gefügte, gut gesteigerte und lebendiggestaltete Szene. Das ganze Werk ist eine durchaus beachtenswerte Lösung der schwierigen dramatischen Aufgabe, die wert ist, in diesen Zusammenhängen besonders hervorgehoben zu werden.

Ein im Jahre 1892 in Hamburg erschienenenes „dramatisches Gedicht mit einem Vorspiel“ (fünf Akte) von P. F. Siebold: Ein Schüler Gutenbergs hat seinen „Pflugesohn und Schüler“ Friedrich Caspari zur Hauptperson, den der Meister nach Köln zu dem „reichen Schreibmeister Wassermetz“ sendet; Gutenberg selbst ist nur eine flüchtige Episodenfigur, die in dem Vorspiel und im letzten Akt etliche Gemeinplätze spricht, auf die sich bei der beträchtlichen Hilflosigkeit des ganzen Werkes nicht einzugehen lohnt. Auch in der „dramatischen Dichtung in drei Abteilungen und einem Vorspiel“ Fust und Gutenberg von Carl Schultes (1895) ist Form, Aufbau und Inhalt flüchtig und gleichgültig behandelt; das Gerippe der Tatsachen wird in nüchterner Weise mitgeteilt, ohne aber das künstlerisch gestaltete oder gar gesteigerte Abbild einer Wirklichkeit zu vermitteln. Im Gegensatz dazu wird in dem Drama Gutenberg von Rudolf von Gotschall (1823/1910) von dem Werden und der Wirkung der Erfindung der Buchdruckerkunst in einer Weise gehandelt, die trotz aller epigonenhaften Züge des Werkes einen gewissen Eindruck namentlich von der Bühne herab nicht verfehlen kann; die Uraufführung des Werkes fand im Leipziger Stadttheater am 30. September 1893 statt. Die Buchausgabe von 1897, die der von 1893 völlig im Texte gleicht, hat ein kurzes Nachwort des Dichters; dort heißt es: „Abweichungen von den geschichtlichen Tatsachen waren

dem Dichter wohl um so mehr gestattet, als auch die Überlieferung manches im Dunkel gelassen hat.“ Diese „Abweichungen“ sind nur geringer Natur; das Stück spielt 1462 in Mainz und bringt am Ende des zweiten Aktes die Begegnung Gutenbergs mit Fust, der hier wieder Faust heißt:

„Den Stein der Weisen suchen Tausende
Und tragen ihre Torheit nur zur Schau
Das Gold wird nimmermehr die Welt erlösen
Ich sag' es offen, Faust:
Auch dies mein Werk erlahmt – mir fehlt das Geld,
Das ihm die Schwingen leiht!“

Vom eigentlichen Wesen seiner Erfindung hat Gottschalls Gutenberg nur eine bescheidene Meinung: „... nein, auf der Straße liegt's es zu bemerken, es aufzuheben, gilt's und das ist Alles!“ Dann aber erhebt er sich zur schwungvollen Schilderung:

„Ich schmelze nur das Blei und zwing' es dann
In Formen, die ihm das Gepräge leih'n,
Das sich vieltausendfach erneut. (Zeigt ihm die Buchstaben.)
So unersättlich ist kein Riesenwerk,
Daß diese aus der Form gebor'nen Lettern
Nicht seine Wörter alle speisen könnten
Und so von Hand zu Hand, von Stadt zu Stadt,
Von Land zu Land kann der Gedanke wandern,
Gebunden an das frei gewordne Wort,
Das sich entpuppt aus der metallnen Hülle
Zum Falterflug durch's weite Geisterreich!“

Faust sieht den kleinen Buchstaben die Welt aus ihren Angeln heben, Gutenberg aber das Positive der Wirkung: „Ihr denkt des Aufbaus nur und der Erbauung, ich denke der Zerstörung“ auf dem Reichstag in Anwesenheit Kaiser Friedrichs III. tritt die neue Erfindung zum ersten Male in Aktion: Gutenberg wirft einen für die Stadt Mainz wichtigen Brief in vielen Exemplaren unter die Menge; weil er aber so des Reichstags Frieden störte, wird Gutenberg ins Gefängnis gebracht. Auf kaiserlichen Befehl wird er zwar befreit, aber Faust macht seine finanziellen Rechte geltend und pfändet ihm das Gerät ab; Gutenberg zerbricht daran:

„Meine Seele ist an dieses Werk gebannt
Ich schleiche in dies Haus, ein irrer Geist,
Und kehr' hierher zurück von jeder Wand' rung
Gespenster gibt's, die ihre Seele suchen
Und meine Seele ließ ich hier zurück!“

Bei einem Handstreich der um Mainz kämpfenden Fürsten geht Fausts Werkstatt in Flammen auf, Gutenberg fällt im Getümmel; seine Gesellen zerstreuen sich: „so treibt der Sturm den Samen weit hinaus ins deutsche Land“!

Was nach Gottschalls bühnensicherem Theaterstück an dramatischen Gestaltungen des Gutenbergstoffes erschienen ist, kann hier nur mit wenigen Worten berührt werden; es erhebt sich kaum irgendwie zum beachtenswerteren Kunstwerk. Conrad Ph. Ohler hat – in Prosa – „Fünf Abschnitte aus seinem Leben“ veröffentlicht (der mir vorliegende Druck weist keine Jahreszahl auf); hier tritt Georg Gensfleisch zu Gutenberg mit seinen beiden Söhnen Frielo und Johannes auf, und es wird versucht, den überlieferten Ablauf der Geschehnisse in etwas holprige Dialoge zu bringen; auf den weiter gespannten geschichtlichen Hintergrund wird verzichtet. Das Ganze ist ebenso eine Skizze wie Clara Mellers Schauspiel in fünf Aufzügen Johannes Gutenberg (1928); hier steht auf dem Titel „nach dem gleichnamigen Filmstück von C.Th. Ohler“ und ein Vergleich der beiden letztgenannten, hierher gehörigen Stücke zeigt, daß sie beide eine gemeinsame Quelle haben: ein Filmmanuskript; ob in Wahrheit ein Gutenberg-Film existiert, habe ich trotz verschiedenster Bemühungen leider nicht einwandfrei ermitteln können¹⁾. Aus einer brieflichen Bemerkung Clara Mellers an mich scheint hervorzugehen, daß C.Th. Ohler ihr den Film-Auflaß übergab, damit sie nach dieser Grundlage ein Theaterstück schreiben könne; er hat dann das gleiche getan und beide Arbeiten sind gedruckt worden. Sie decken sich im Gang der Handlung und in den verwendeten Personen, ohne die hier gegebenen reichen Möglichkeiten anzudeuten oder gar auszuschöpfen.

Einige „Festspiele“ seien hier noch angereicht; nur wenige werden im Druck erschienen sein. Alfred Boerckels Festspiel – abgedruckt in den Gedenkblättern zur Gutenbergfeier am 50. Jahrestage der Errichtung des Gutenbergdenkmals in Mainz am 24. August 1887, herausgegeben von den Vereinigten Mainzer Buchdruckern und Buchhändlern – enthält nur zwei Auftritte; der erste bietet nach vollendeter Tat eine Unterredung zwischen Gutenberg, Fust und Schöffer, die zahlreiche Anklänge an Boerckels oben charakterisiertes Drama enthält; der zweite Auftritt ist allegorischer Art und zeigt Moguntia in Unterredung mit der Malerei, Musik und Poesie. Ein Johannes Gutenberg von Robert Ehrhardt (1886; dritte Auflage 1902) sowie ein Gutenberg von E. Kroll (1900) suchen geschichtliche Elemente mit Genien und Traumgestalten, mit der zeitweise lebendig werdenden Mainzer Gutenbergstatue zu verbinden; Herbert Eulenberg dagegen hat in seiner „Huldigung an Gutenberg“ es sehr ansprechend verstanden, das sachliche wie das menschliche Geschehen der Erfindung zu gestalten; auch er bemüht ein Sinnbild und Symbol, den Zwiebelbisch, in dem alle Widerstände gegen Gutenbergs Tat sich verkörpern, und läßt den Erfinder, als die Menge die Namen der andern jauchzt, zur Erkenntnis kommen: „Lehre mich den Dank der Mitmenschen entbehren, himmlischer Vater, und weise werden“.

Damit ist die Reihe der mir bekannt und zugänglich gewordenen Gutenberg-Dramen beendet. Ein großes dichterisches Kunstwerk befindet sich nicht unter ihnen. Nur allzusehr haben sich die verschiedenen Autoren an die geschichtlichen Tatsachen gehalten, ohne sie auszudeuten oder aus ihnen ein gleichsam erhöhtes Abbild einer Wirklichkeit formen zu können. Der anfänglich genannte Samuel Lublinski hat einen nicht uninteressanten Vorschlag gemacht, wie dieses dramatische Problem zu bewältigen wäre; er verdient es, in seinen Hauptzügen in diesen Zusammenhängen hier mitgeteilt zu werden.²⁾ Gutenberg ist ein seltsames Gemisch

¹⁾ E. M. Mungast, Asta Nielsen, 1927, S. 46/8. ²⁾ Bühne und Welt, zweites Septemberheft 1900, S. 105 2/3.

von technischem Verstand und träumerischer Phantasie. In praktischen Dingen des Alltags unbeholfen und harmlos, arbeitet er seine Träume und Pläne mit erstaunlicher, ganz wirklickeitsnaher Genauigkeit aus. Ein verarmter Patrizier, hat er in den langen Jahren der Verbannung nur dieses Glück seiner Traumwelt gekannt. Der gelernte Goldschmied Gutenberg schloß da auch Glas und geriet endlich über das Blei, kam so zum Letternguß, zur Erfindung der Buchdruckerkunst. Der kluge Geschäftsmann Fust geht ein Bündnis mit ihm ein. Gutenberg las in seiner Ungeduld, rasch zum Genuß der Erfindung zu kommen, den Vertrag nicht genau durch, in der stolz-naiven Überlegenheit des Patriziers sieht er hochmütig auf den Mainzer Bürger herab, der ihm nur Mittel zum Zweck ist. Fust soll seinen Teil am Geschäftsgewinn haben, sonst aber nicht hineinreden dürfen. „Die schwarze Kunst“ soll immer nur Gutenbergs und der Nachkommen Monopol bleiben. Weltunkennntnis, Standesvorurteil und die Überlegenheit der schöpferisch-genialen Persönlichkeit bestimmen Gutenberg zu solchem Handeln. Fusts Bürgerstolz ist durch solche Behandlung gekränkt. Das erhoffte große Geschäft bleibt aus, denn der unstat schweifende Gutenberg jagt schon wieder anderen Plänen nach und nimmt sich der rein geschäftlichen Auswertung seiner Erfindung nicht genügend an. Freilich muß er Gehilfen annehmen, die er aber nur in zusammenhanglose Einzelheiten einweiht. Alle neuen Mithelfer fügen sich bis auf Peter Schöffer, der neben Gutenberg wie das Talent neben dem Genius steht. Echte Begeisterung für den Meister erfüllt ihn, doch dieser denkt nicht daran, den Jünger in seine letzten Geheimnisse einzuweihen. Da erwacht in Schöffer der Neid und der Wille zur Selbständigkeit. Aus Andeutungen und Einzelheiten, die er zufällig irgendwie erhaschte, macht er sich sein eigenes Bild: er erfindet die Buchdruckerkunst noch einmal und verbindet sich seinerseits mit Fust. Gutenberg verliert den gegen diesen angestregten Prozeß und damit sein gesamtes Material. Er hat nur einen Gedanken: sich Genugtuung zu verschaffen und das Monopol auf seine Erfindung wieder an sich zu reißen. So öffnet er Adolf von Nassau die Tore des belagerten Mainz und will mit feindlichen Soldaten die Druckerei von Fust und Schöffer zerstören. Beide aber entkommen mit den Gehilfen und dem Material! Die entflohenen Gehilfen der niedergebrannten Offizin errichten in vielen deutschen Orten Druckereien. Der Monopol-Traum ist zerronnen! Gutenberg kommt zur Besinnung. Er hat unsagbares Elend über seine Vaterstadt heraufbeschworen, in der die Banden des Nassauers entsetzlich hausen. Für nichts und wieder nichts wird sein Name verflucht: er schuf für seine Erfindung die weiteste Verbreitung, während er doch vorher nur mit Fust und Schöffer zu teilen hatte. Jetzt gewinnt er tiefste Einsichten in sein Wesen und Werk. Er erkennt sich als Werkzeug eines Schöpfers; seine Tat gehört nicht ihm oder seiner Sippe, sondern der ganzen Menschheit. Nach seinen Kräften will er sein Vergehen wieder gut machen und entsagt allen Vorteilen, die ihm aus seiner Erfindung erwachsen könnten. Er verwendet sich mit Erfolg bei Adolf von Nassau für Mainz und Fust; um die Bibel zu Ende zu drucken, nimmt er noch einmal Geldmittel an. Wenn er an den Schluß dieses Werkes den Dank an Gott und das Lob der Vaterstadt gesetzt haben wird, ist er zum Sterben bereit. Er hat die Sühne gesucht, da ihn der Glaube an seine Sendung menschliche Bindungen sprengen ließ ¹⁾.

¹⁾ Nicht zugänglich waren mir die „historische Novelle“ Peter Schöffer (anonym) im Mainzer Anzeiger 1856, Nr. 89/135 und Friedr. Dentler's Erzählung Johannes Gutenberg, ebenda 1866, Nr. 262/301 sowie 1867, Nr. 1/4.

Es ist gewiß nicht zu leugnen, daß dieser dramatische Grundriß die Möglichkeit einer durchaus psychologisch begründeten Gestaltung der Person und Tat Gutenbergs enthält; im höheren dichterischen Sinne lassen diese auch die epischen Fassungen des Stoffes vermissen. Es sind ihrer, soweit ich es ermitteln konnte, bei weitem nicht so viele, als es Theaterstücke über ihn gibt; den Beginn macht hier ein „Original-Roman“ aus dem Gedächtnisjahr 1840: Johannes Gutenberg oder Die Wege der Versuchung, der von Ewald Christian Dietrich (1785/1860)¹⁾, einem Arzt, stammt, der knapp und nüchtern, mit vielen Brief-Einlagen und ohne die Größe des Problems, das hier zu behandeln ist, auch nur im entferntesten zu ahnen, dem Gang der Ereignisse folgt. Auch der weit umfangreichere „kulturhistorische“ Roman Johannes Gutenberg von Paul Stein – mir ist nur die zweite Auflage aus dem Jahre 1864 zugänglich gewesen –, der ca. 860 Seiten umfaßt, kommt bei allem Streben, den Stoff in seiner ganzen Vollständigkeit zu erfassen und zu bewältigen, zu keiner künstlerisch bedingten und geglückten dichterischen Gestaltung; es ist ein typischer „Geschichts“-Roman, wie er nach den allbeliebten Mustern Dumas'scher Prägung und den zeitbedingten Vorbildern eines Karl Gutzkow um 1860 sehr gelesen ward; der eigentliche Vertreter dieser Gattung ist der deutsch katholische Prediger Heribert Rau (1813/76), der sie von ca. 1845 ab ganz besonders gepflegt hat. Wesentlich höher als diese beiden Romane steht die Erzählung Franz Dingelstedts Meister Gutenberg's Tod – abgedruckt in den sämtlichen Werken, Abteilung 1, Band 3, 1877, Seite 201/74 –, die allerdings nur einen Ausschnitt aus der letzten Zeit des Erfinders bietet, aber es zum Glück auch versteht, die Frische und Anschaulichkeit der Schilderung nicht durch den reichlich sentimental Zug wieder wett zu machen, der durch das Auftauchen eines Gutenberg bisher gänzlich unbekannten Sohnes – er kommt in der Sterbestunde erst zu ihm! – in die Novelle hineingetragen wird. Vier „Jugend“-Erzählungen gehören noch hierher. Der einstmals allbeliebte und weit über deutsche Grenzen bekannte Gustav Nieritz (1796/1876) hat 1844 eine „unterhaltende und belehrende Erzählung für jung und alt über Sprache, Schrift und Buchdruckerkunst“ veröffentlicht („Gutenberg und seine Erfindung“), die sich wie Friedrich von Khaynach's Johann Gutenberg (zweite Auflage 1882), C. Spielmanns Johann Gutenberg und seine Schüler (1897) und Oscar Höckers Die Erfindung der Buchdruckerkunst (ca. 1890) bemüht, in schlichter und doch klarer Weise und Form die Dinge zu erzählen, ohne irgendwie den Ehrgeiz zu haben, ein „höheres“ Kunstwerk zu schaffen. Das hier durchweg vorwaltende pädagogische Interesse hat von Anfang an Aufbau und Gestaltung des Stoffes bestimmt.

*

Den Kreis dieser Betrachtungen mögen etliche Bemerkungen über Gedichte auf Gutenberg und seine Tat beschließen. Nur zufällige Auswahl ist hier möglich. Das Gutenberg-Album, das 1840 in Ulm erschien, enthält z. B. eine ganze Reihe von „poetischen“ Beiträgen, die von Zunftgenossen Gutenbergs stammen. Da steht natürlicherweise neben manchem ungelungenen Wort auch die eine oder andere glückliche Formulierung; so ist es sicher ein Stoßseufzer inmitten reaktionärer Nöte der Zeit, wenn ein Schriftsetzer aus einer Augsburger Offizin notiert: „O, daß auf unsrer weiten Erde, der Presse Freiheit Wahrheit werde!“; ein anderer, der in der damals weithin wirkenden Augsburger Allgemeinen Zeitung angestellt

¹⁾ vergl. über ihn Gödeke's Grundriß usw. Bd. 10, S. 243.

ist, findet eine Formulierung, die an ein oben mitgeteiltes Zitat aus dem Börckel'schen Gutenberg-Drama erinnert: „Vom Druck hat uns Gutenberg befreit und durch den Druck die Menschheit hoch erfreut“. Diese Proben mögen genügen; ein Sammelband in der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin (Signatur An 3336) enthält eine Reihe von Beschreibungen des Gutenbergfestes von 1840, wie es in verschiedenen deutschen Städten, z.B. in Elberfeld, Aachen, Halle, Erfurt oder Danzig gefeiert ward; auch da steht manches treffliche Verswort; hier hat namentlich Friedrich Stäger zu einer größeren epischen Dichtung „Nacht und Morgenrot oder Gutenberg“ Gelegenheit gefunden und in wechselndem Versmaß seine Leier zum Preise des Helden gestimmt: ihm geriet ein hymnisches Gebilde, dessen gelegentlich geschraubtes Deutsch freilich dem nicht ungeschickten Opus einigen Abbruch tut:

„Drum jubelt im Chor und feiert den Mann,
Der die Waffen erfand für den kämpfenden Geist
Zum ewigen Sieg ob der nachtenden Welt:
Er ist ein Beglückter der Menschen“.

Josef Böck's Gutenbergbuch – „eine Verherrlichung der Buchdruckerkunst in Gedanken und Gedichten aus der Gegenwart“ – vereinigt 1885 eine Reihe, hauptsächlich österreichischer Dichterstimmen, die gelegentlich auch über Gutenberg hinausgreifen und z. B. dem Erfinder der Schnellpresse Friedrich König gelten; die geschickte Auswahl berücksichtigt auch italienische, ungarische und russische Dichtungen (in Übersetzungen), da stehen u.a. Rudolf Gottschalls Hymnus auf das Mainzer Gutenberg-Denkmal ¹⁾ und Herrmann Lingg's wundervolle Gutenberg-Verse aus dem Jahre 1840, die wohl das dichterisch beste sind, was je zum Preise des Helden von Mainz geschrieben wurde ²⁾. Aus anderem Tone gehen Hermann Grieben's Verse: Faust und Gutenberg; die Doppeldeutung des Faust-Namens wird hier benutzt ³⁾:

„Buchdruckerkunst, du gabst der Welt
Zweifachen Trieb und Samen;
Aus jedem stieg hervor ein Held
Von hochberühmtem Namen.
Johannes Gutenberg und Faust:
In Eurem Zeichen klingt und braust
Wie Siegesmarsch und Messe
Das hohe Lied der Presse“.

Schließlich ist hier noch der epischen Dichtung „Johannes Gutenberg“ von Adolf Stern (1873) zu gedenken. In sieben Gesängen und in vierfüßigen, gereimten Anapästen rollt sich hier ein heroisches Leben ab. Der Goldschnittlyrik der Zeit entsprechend, die ja in den

¹⁾ vergl. das stofflich entsprechende Gedicht Ludwig Giesebrechts in diesen Gedichten, Bd.1, 2. Aufl.; 1867, S. 258/9.

²⁾ Oswald Marbach's wertvolle Gutenberg-Verse, die den Erfinder im Schulturm schildern, sind abgedruckt in H. Kletk's anregendem Buche: Deutsche Geschichte in Liedern, Romanzen, Balladen und Erzählungen deutscher Dichter, 2. Auflage, 1854, S. 334/5; merkwürdiger Weise ist in dieser Anthologie außer zwei völlig belanglosen Kleinigkeiten kein anderes Gutenberg-Gedicht berücksichtigt.

³⁾ In seinen gesammelten Gedichten, 1875, S. 270/2.

episch-lyrischen „Dichtungen“ des damals so gefeierten und beliebten Julius Wolff ihren reinsten, für Geschmack und Urteil der damaligen Zeit so charakteristischen Ausdruck fand, tritt dieser heroische Zug im Schaffen und Leben Gutenbergs in der Form der Dichtung kaum hervor; ihr leise tändelnder Charakter, das Betonen und Herausheben der Gefühlsmomente wird dem großem entscheidenden Vorgange weltgeschichtlichen Ausmaßes kaum gerecht, aber einzelne Szenen, wie der dann von Rudolf Gottschall in sein Drama übernommene des Mainzer Reichstags mit dem von Gutenberg gedruckten Flugblatt, legen doch Zeugnis von der durchaus kunstverständigen Art und Hand Adolf Sterns ab, die sich oft in Lyrik und Novelle bewährt hat.

Damit ist der stoffgeschichtliche Ausschnitt, der der Persönlichkeit und Tat des Erfinders der Buchdruckerkunst gilt, umrissen. Es fehlt freilich die große, entscheidende dichterische Tat, die einmalige künstlerische Prägung, aber auch hier spiegeln sich zeitliche Zusammenhänge zwischen den einzelnen Autoren und ihrer jeweiligen Gegenwart greifbar wieder. Auf „romantisch“ verworrene Dramen folgt eine Darstellung der Geschehnisse und handelnden Menschen, die aus den Tendenzen des emporkommenden Liberalismus und des jungen Deutschlands geboren ist, um schließlich von Beispielen des typischen „Geschichts“-Dramas abgelöst zu werden; die Gestaltung des Stoffes im Roman und in der Lyrik läßt solche zeitgebundene Entwicklung noch vermissen.

LE DUE EDIZIONI DELLA „MUSICA PRACTICA“ DI BARTOLOME' RAMIS DE PAREJA

DI ALBANO SORBELLI

Bartolomeo Ramis o Rhamis (in lat. generalmente Ramus; sp. Ramis o Ramos; ital. Rami) de Pareja non ha avuto presso i repertori generali di incunabuli troppa fortuna. Il suo „Tractatus de musica practica“ non è ricordato affatto dal Maittaire e dal Denis: mentre il Panzer, nel supplemento ai suoi *Annales typ.* (IV, 417, 22) accenna ad una edizione di Salamanca senza note tipografiche, traendo la notizia dal Caballero, e l'Hain (Rep. n. 13889, al nome Rhamus) ripete la indicazione nuda e cruda del Panzer, dando, come supposizione, il formato in-4. Dal Panzer la notizia della edizione di Salamanca passa al Brunet (*Manuel*, IV, 1095) che la suppone anteriore al 1482, e quindi di peso al Graesse (*Trésor*, VI (1), p. 20). Nulla ci dicono il Copinger, il Proctor e altri bibliografi. Solo recentemente il Reichling (*Appendices*, n. 1343) ci descrive una edizione della „Musica practica“ stampata a Bologna nel 1482 dai tipografi Giovanni Schriber ed Enrico di Colonia. Onde la conclusione: di una probabile edizione spagnuola di Salamanca s. a., e di una edizione certa di Bologna del 1482 dovuta allo Schriber. Le cose stanno assai diversamente.

Cominciamo dall'edizione spagnuola. Essa non esiste e non è mai esistita; e così la pensa anche il dottissimo Haebler il quale nella sua *Bibliografia ibérica* (1, p. 275, n. 575) giustamente afferma che „edicion española o salmantina de su (del Ramis) libro non se conoce“, e immagina un errore di citazione del Caballero, bibliografo spagnuolo che visse a lungo in Italia nel sec. XVIII. Il Mitjana stesso non la conosce.

Il primo a parlare di questa edizione salmantina dell'opera del Ramis fu appunto Diodato Caballero nell'opera „De prima typographiae hispanicae aetate specimen“ (Roma, 1793, p. 96), per più lati interessante, in cui discorre alquanto diffusamente del Ramis, notando come prima insegnasse a Salamanca e venisse quindi in Italia; ma innanzi di giungere qui, stampasse nella sede di quella celebre università un trattato in lingua spagnuola sulla musica: non sa tuttavia stabilire una data per tale edizione, la quale, comunque, doveva essere anteriore al 1482 perchè in quest'anno il Ramis trovavasi già a Bologna.

Importante sarebbe vedere donde poté trarre la notizia della stampa il Caballero, giacchè i bibliografi e biografi spagnuoli antecedenti non ne parlano (ne tace anche l'Antonio); ma io penso che la notizia il Caballero la traesse dalla diretta lettura dell'opera latina del Ramis: o in un manoscritto che egli poté trovare a Roma, o in una delle rarissime copie allora esistenti della edizione bolognese del 1482, di cui parleremo più innanzi. Un passo del trattato del Ramis (*Tract.* II, par. I, cap. 6) suona precisamente così: „Cum in Studio legeremus salmantino, praesente et coram eo (un tale Osmeno maestro di musica spagnuolo) redarguimus, et in tractatu quem ibi in hac facultate lingua materna composuimus, ipsi in omnibus contradiximus“. Afferma dunque il Ramis di aver composto

in Salamanca un trattato di musica in lingua spagnuola; ma al „*composuimus*“ il Caballero ha dato il significato di „*edidimus*“, donde la notizia di un trattato di musica di lui, espressa in forma generica in tutto rispondente al passo di cui sopra, che avrebbe stampato in Salamanca, senza indicazione dell'anno, perchè appunto tale indicazione manca nel passo sopra riportato.

Trovata la fonte dell'errore del Caballero, e poichè, nonostante le ricerche più accurate dei dotti, non si è rinvenuto alcun esemplare di un trattato musicale in spagnuolo (tale doveva essere) pubblicato in Salamanca o altrove in Ispagna dal Ramis, è ovvio concludere che tale edizione non esistette mai.

*

Veniamo alla redazione latina. Nei bibliografi generali l'edizione di Bologna del 1482 uscita per i tipi di Baldassarre da Rubiera rimase ignorata addirittura: non la citano il Copinger nè il Burger, non la conosce il Reichling. Questi invece scovò a Firenze nel fondo magliabechiano della Biblioteca Nazionale una edizione della „*Musica practica*“ del Ramis uscita il quarto idus Mai del 1482 senza nome di tipografo, ma che egli con ogni sicurezza, giovandosi del *Typenrepertorium* dell'Haebler, attribui a Giovanni Schriber e ad Enrico di Colonia; nella nota che vi pone, dopo aver detto che nel 1481 lo Schriber, costretto a fuggire da Bologna, dovette cedere tutti i fogli dell'opera, giunta quasi al termine, ad Enrico di Colonia, che li compì e pose in commercio; chiama „*bibliographis adhuc ignota*“ l'edizione del da Rubiera per la quale cita la sola indicazione che ne dà l'Haebler nella *Bibliografia ibérica* (loc. cit.) e aggiunge che tale edizione dovette essere messa insieme, su per giù, come quella da lui descritta, e cioè col fondo dello Schriber e coll'ultima carta di Baldassarre da Rubiera: quest'ultimo in luogo del da Colonia che è nell'esemplare fiorentino.

Un cumulo di errate supposizioni. Per il che si rende utile, trattandosi di un'opera di grande importanza per la storia della musica, e di edizioni di somma rarità, di parlarne un poco più diffusamente e chiaramente.

Se le edizioni bolognesi della „*Musica practica*“ del Ramis (perchè, come vedremo, sono due e non una sola) risultano ignorate dai repertorii librari e bibliografici generali, furono note, e da lungo tempo, ai bibliografi specialisti della musica. Già il valentissimo Gaspari ne parlò ripetutamente nei suoi studi storici sopra la musica in Bologna che andò pubblicando negli „*Atti e Memorie*“ della R. Deputazione di storia patria romagnola non appena, colla formazione della unità d'Italia, venne istituita. Poi il Gaspari stesso ne fece una diffusa descrizione, indicando le differenze esistenti fra le due edizioni, nel suo *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*. Da ultimo il dotto storico della musica Giovanni Wolf riprese in esame tutta la questione quando ebbe a ripubblicare nel 1901 la „*Musica practica*“ del Ramis, mosso dalla „importanza veramente eccezionale che il trattato ha fra gli scritti teorici musicali della seconda metà del secolo XV“. La ristampa è stata compiuta dal Wolf con molta diligenza e spesso con grande acume, ma non ha potuto andar esente da qualche menda¹⁾.

¹⁾ Il Wolf non tiene alcun conto, nell'apparato in calce delle varianti, delle forme sia pure errate rispetto al latino classico, ma espressive e comunque significative dal lato filologico, e talvolta a prova dell'uso comune; e così non ricorda (nel cap. III della prima parte) „*tercium*“ in luogo di „*tertium*“ classico che egli stampa,

Tutto questo per la storia recente, giacchè il trattato fu notissimo alla fine del sec. XV, quandò uscì, e per tutta la prima metà del sec. XVI, essendo stato fonte o ragione di acri e lunghe e profonde contese, a cagione appunto della novità e dell'ardimento della trattazione. Ne parla anche il Bottrigari alla fine del sec. XVI, poi nel sec. XVIII ne discorre a lungo il padre Martini, al quale devonsi i due esemplari che si conservano attualmente al Liceo bolognese, e nel principio del sec. XIX Francesco Tognetti, che in un forbito discorso si intrattenne a lungo sui progressi della musica in Bologna. Tuttavia, nonostante gli studi di tanti sopra l'opera e in particolar modo sopra le edizioni, qualcosa resta ancora da osservare, soprattutto per stabilire i rapporti che passano fra di esse.

*

Non potremo peraltro intendere bene tali rapporti, se non accenniamo brevemente agli scarsi particolari della vita del Ramis. Proveniva, come egli stesso lasciò dire al suo editore e tipografo nel colophon della edizione di Baldassarre da Rubiera, dalla provincia Betica e diocesi di Jaen, e precisamente dalla città di Baeza; ma non risulta che egli nascesse proprio là: l'appellativo infatti di „Pareja“ può indicare che da tale località derivasse e in quella nascesse: un villaggio di Cuenca nella Guadalajara. Comunque, anche se nacque a Baeza, è indubitato che la famiglia sua veniva da Pareja, il cui nome di derivazione le era rimasto. Sappiamo che da lunghi anni, innanzi che venisse in Italia, studiava musica e che l'aveva anche professata alla università di Salamanca, forse sino dal 1472, certo negli anni che precedettero il 1481, quando fu indotto a venire a Bologna attratto dalla fama dell'insegnamento della musica in questa città. Ora, se pensiamo che fino dal 1472 il Ramis aveva composto un trattato di musica e che della disciplina anche prima di tal data occupavasi, possiam ragionevolmente pensare che nascesse fra il 1440 e il 1450.

L'insegnamento universitario della musica fu istituito in Bologna sino dal 1450 per disposizione di Niccolò V, che era stato vescovo a Bologna e a questa città era legatissimo, e a tutti noto per la sua dottrina e perizia bibliotecaria. Nella lettera al Legato di Bologna cardinal Bessarione, che comincia „Inter varias multiplicesque curas“, datata da Fabriano il 25 luglio 1450, designando le discipline o facoltà che dovevano avere professori, e in che numero, nota: „Ad lecturam musicae, unum“. Le prescrizioni pontificie dovevano essere attuate entro il 1451; e invero nell'originale del rotulo del 1451-1452, fra le varie materie professate è indicata la Musica, ma poi fu raschiato il nome del titolare, non si sa perchè. Gli anni che seguirono non ricordano nomi di insegnanti di musica, o perchè non si trovassero elementi adatti, o perchè fosse caduta in dimenticanza l'applicazione della disposizione papale, specialmente dopo la morte di Niccolò V avvenuta nel 1455. Della disciplina musicale dovette tuttavia di tanto in tanto parlarsi, e insieme della necessità

„phtongon“ in luogo di „phthongon“, „semitonium“ in luogo di „semitonum“, „synemenon“ in luogo di „synemenon“, „diageugmenon“ in luogo di „diezeugmenon“, „qua“ in luogo di „quas“ ecc. Forme errate le prime, o non in tutto esatte, ma che bisognava notare tra le varianti per avere un concetto adeguato della formazione del testo nella espressione ed edizione originale. Talvolta siamo dinanzi a dei veri errori di lettura o ad omissioni: qualche esempio: a p. 11 della ristampa si ha „praecedentis“ in luogo di „prehabite“ come leggesi nell'originale; a p. 12 „praedictam“ in luogo di „predicta“; a p. 17 „itaque“ in luogo di „ita quod“; a p. 103 è omessa la parola „sequitur“ prima dell'Epilogus che esiste nell'ediz. originale; e potrebbesi continuare. Nonostante tali mende, inevitabili del resto, l'edizione del Wolf conserva una importanza notevole e reca indiscussi vantaggi.

di un insegnante della medesima nel patrio Studio, poichè, come risulta dalle ricerche degli studiosi, non pochi erano i bolognesi che si occuparono con onore di musica così in quello come nel secolo precedente. E una promessa dovette essere fatta al Ramis, forse per il tramite del Collegio albornoziano informatissimo di tutte le cose pertinenti allo Studio, se egli si decise ad abbandonare Salamanca e a recarsi a Bologna. Qui era alla fine del 1481, certamente al principio del 1482; il che è provato dagli scritti dello Spataro e anche dal fatto che ai primissimi del 1482 dovette iniziarsi la stampa della prima parte del suo trattato musicale, se nel maggio era già finito di stampare.

La promessa del pubblico insegnamento all'università di Bologna dovette incontrare serie difficoltà, forse per la concorrenza dei colleghi matematici che desideravano tenere per sé tutte le letture (il professore di musica infatti doveva accodarsi, secondo la tradizione quadriviale, alla matematica); intanto, nell'attesa della deliberazione dell'Assunteria di Studio, cominciò il suo pubblico e gratuito insegnamento di musica, che fu molto frequentato.

Contrariamente a quel che fu stampato, il Ramis non poté ottenere la cattedra desiderata e forse promessa (e la prova risulta dall'esame dei Rotuli di quegli anni), oltre che per l'avversione anzidetta dei matematici, un po' per niun conto che egli faceva di Guido d'Arezzo e un po' per le idee recisamente innovatrici; ma dovettero entrarci e aver peso, nell'insuccesso, accuse di carattere morale e religioso, che furono contro il Ramis lanciate e delle quali abbiām prove nell'operetta del Burzio. Al Ramis non rimase che abbandonare la città e recarsi a Roma; e la cosa ci è assicurata da una lettera dello Spataro a frate Pietro Aron a Firenze che conservasi in un codice della Vaticana e in copia alla Biblioteca musicale di Bologna. In essa si dice tra l'altro: „In quanto a l'opera del mio preceptore, la quale desiderati di haver tuta et complecta, ve dico certamente che lui mai non dete complemento a tale opera, et quella che se trova non è complecta; perchè lui fece stampare a Bologna tale particole perchè el se credeva de legerla con stipendio in pubblico. Ma in quello tempo acade che per certe cause lui non hebe la lectura publica; et lui quasi sdegnato andò a Roma et portò con lui tute quelle particole impresse con intentione de fornirla a Roma; ma lui non la fornite mai; ma lui atendeva a certo suo modo de vivere lascivo el quale fu causa de la sua morte“.

Che fino dal 1482 il Ramis si allontanasse da Bologna, dal sopra riportato appar chiaro; e perciò non so comprendere come (senza parlare del Mitjana, che farebbe restare il Ramis a Bologna sin verso il 1490, mentre dallo stesso tono dello scritto del Burzio risulta che nel 1487 in Bologna più non era) il Gaspari affermi che il Ramis era in Bologna anche nel 1484, indotto a tale asserzione dal semplice fatto che lo Spataro scrive di aver ricevuto un piccolo trattato di musica dal suo maestro Ramis scritto di suo pugno, „el quale me fu donato dal mio preceptore de l'anno 1484“. Parole le quali non portano per conseguenza che il Ramis fosse in Bologna, giacchè il dono gli poté benissimo provenire da Roma, ove il Ramis dimorava, o per le poste ordinarie o per altro mezzo sicuro. Senza dire che i due passi dello Spataro, qualora non si interpretassero come propongo, sarebbero in evidente contraddizione fra di loro.

Da un certo passo della „Defensio“ (1491) dello Spataro sembra che a Roma, dopo un primo periodo al quale pare accenni il Burzio quando (nel 1487) lo chiama „contumax“,

il Ramis entrasse in buona vista presso i competenti e ottenesse onori e successi. Lo Spataro infatti afferma, rivolgendosi al suo avversario Burzio: „Dici che'l mio Pareia è calefato in absentia et in presentia è laudato. Questa è a tutta Italia una bogia evidente; perchè da poi che lui si partì da nui, senza proportionone sonno le laude sue cresciute, excepto da ti malivolo . . . : e adesso perchè tu sai che lui è a Roma, dove assai più sonno le virtù sue cognosciute che qui fra nui, perchè ivi concorreno homini in ciascuna facultà doctissimi, et è tenuto per maestro delli maestri“, e via di questo tono. Anche a voler fare un poco di tara all'ammirazione dello Spataro, non possiamo non credere che del vero ci sia, e che in Roma il Ramis abbia goduto di molta stima e abbia professato il suo insegnamento in una qualche pubblica forma con molta lode, giacchè le cose di Roma erano risapute a Bologna facilmente a cagione della permanente residenza dell'ambasciatore od oratore dei Bolognesi nella Capitale che mandava periodicamente le informazioni, e per mille altri rapporti.

Quando il Ramis morisse non è ben noto. Lo ricorda vivente e celebre, nel 1498, Domingo Marcos Duràn stampando a Salamanca la „Glosa sobre Lux bella“ nel luglio di quell'anno (Haebler, n. 238); e l'opera fu ristampata più volte. Ma il Ramis visse anche per parecchi anni del principio del secolo XVI: infatti, poichè nell'operetta dello Spataro contro Gaffurio da Lodi, pubblicata a Bologna nel 1521 a difesa sua e del suo maestro, si allude spesso volte a quest'ultimo, senza un accenno mai alla sua scomparsa, dobbiam pensare che in quell'anno fosse ancora vivo. Certo era morto nel 1532, come si trae dal passo di lettera dello Spataro all'Aron sopra riportato.

*

Può nascere dubbio circa il numero delle opere composte dal Ramis, a cagione degli accenni non sempre chiari che ad esse si fanno nei testi ora noti. Noi pensiamo che le opere da lui composte fossero due: una estesa che doveva percorrere tutto il campo musicale con intendimenti nuovi, a servizio delle persone già avviate alla musica, per la loro completa educazione; un'altra assai più breve, detta „Introductorium“, che in chiara ed elementare esposizione doveva dare i primi indispensabili elementi ai cantori e a chi si incamminava nell'apprendimento di questa disciplina. Ambedue erano state abbozzate, se non compiute in tutto, dal Pareja quando trovavasi in Ispagna: in Italia non fece altro che perfezionarle.

La maggiore era stata pensata sino dal 1472, come attesta lo Spataro e come lascia intendere lo stesso Ramis; nella „Defensio“ lo Spataro infatti scrive „che zà erano diece anni che havea (il Pareja) facto quel libro, et ancora non lo voleva porre fora; se non che tanti furono li preghi de li amici, che quasi la terza parte divulgò. E sempre a me diceva: Jo sto più vigilante per livar via che per azunzere“. Non dobbiam tuttavia credere che il soggiorno in Italia non abbia contribuito a perfezionare e in qualche lato a modificare l'opera sua. Il Burzio nella invettiva contro il Ramis lascia pensare infatti che prima di giungere in Italia il Ramis non conoscesse lo scritto di Guido d'Arezzo o almeno non lo avesse a fondo considerato, giacchè scrive rivolto al Ramis: „Legisti aliquando private Guidonis Opusculum dum esses Bononie, a me praestitum, et a te non intellectum“. La quale ultima frase va riferita appunto alla poca considerazione che nella „Musica practica“ il Ramis fa di Guido d'Arezzo a conclusione delle recenti letture dell'opera dell'aretino.

L'opera maggiore si componeva di tre parti: I. Musica pratica, II. Musica teorica, III. Musica semimatematica e semifisica. Di queste tre parti la prima soltanto vide la luce nel 1482; le altre due furono dal Ramis portate a Roma, ma non poterono mai vedere la luce, e non se ne conservano (almeno indentificati) i manoscritti.¹⁾

L'operetta minore, che ha il titolo di *Introductorio* o *Isagoge* o *Compendium*, è ricordata dal Ramis e da parecchi altri, ma non crediamo vedesse mai la luce. E' ben vero che alla fine della stampa del suo trattato il Ramis rimanda il lettore che desidera apprendere i primi principii al suo libretto: „libellum nostrum musices, quem *Introductorium* seu *Isagogicon* appellavimus inquirant“, e anzi lo conforta a tale consultazione: „illic abunde, breviter et dilucide rei summam invenies“; ma non ne togliamo la prova che fosse già alle stampe l'opuscolo; possiam viceversa pensare che a tale stampa, per i bisogni della scuola e del suo insegnamento, egli avesse pensato. E l'avrebbe portata ad esecuzione, insieme colla integrale pubblicazione delle tre parti del suo maggior trattato, se avesse potuto ottenere quella cattedra universitaria a pagamento che gli venne a mancare.

*

E veniamo alle edizioni della „Musica practica“ del Ramis. Sono due, come sappiamo; ma con un testo che nella grandissima parte corrisponde, e con una composizione tale che risulta del tutto simile, salvo che per due cartini o carticini (fr. carton): uno alla segnatura b3 e l'altro alla fine. Ma poichè tra i cartini rinnovati v'è la chiusa dell'opera, che figura assai diversa in uno dall'altro, è ovvio che è il caso di parlare di due edizioni diverse, prese nel loro complesso e nella loro espressione ed elencazione bibliografica, perchè variano la data di pubblicazione e le note tipografiche tutte, all'infuori di quella del luogo.

I.

EDIZIONE ORIGINALE

Fin.: Explicit feliciter prima ps mufice egregii 2 famofi mufici domini bar /tolomei pareā hispani duꝝ publice muficā bononie legeret. in qua tota / practica cantoz ꝑ tractatꝫ impreffa vero opez idultria ac expēfis Magi-/ltri baltafaris de hiriberia. āno domini m. cccc. lxxxii. die 5º. iunii // Segue il Registrum.

Formato in-4, cc. 44 n. n., otto quaderni con segnature in parte indicate e in parte no: I (segn. a6), II (segn. b6), III (segn. c8), IV (senza segn., 6), V (senza segn., 6), VI (senza segn., 6), VII (senza segn., 4), VIII (senza segn., 2); una colonna sola; ll. 37 per pagina piena (qualcuna ha un numero maggiore di ll. come la VI 6 che ne conta 40); senza richiami (spesso seguono in fine alla pagina a destra alcune parole, ma non sono già di richiamo alla pagina seguente,

¹⁾ Il Mitjana attribuisce senz'altro al Ramis il ms. della Biblioteca di Berlino Ms. Mus. 80 (e tende inoltre a credere che sia autografo), il cui titolo è questo: „Barthol. Ramis Musica theorica“, e nota che tra questa opera e quella stampata non corre alcun legame. Io sarei tentato invero a riconoscere nel manoscritto di Berlino la seconda parte del grande Trattato del Ramis, e precisamente la parte teorica (essendo uscita per le stampe solo la parte pratica); ma non so nascondermi che hanno un gran peso le osservazioni del Wolf il quale afferma esistere una differenza fondamentale fra le due opere, consistente soprattutto nel fatto che nel manoscritto di Berlino si accetta la notazione tradizionale di Guido aretino. Potrebbe darsi che questa parte teorica (se è da attribuirsi al Ramis) fosse rimasta allo stato rozzo e non avesse avute ancora le riforme e cure del Ramis e la intonazione colla parte prima d'allora uscita...

bensi risultano aggiunte per terminare un periodo o un argomento; e altre anomalie si riscontrano quando occorrono alla economia della composizione e distribuzione della materia); caratt. semigot., due tipi non indicati dall'Haebler: uno minuto per il testo e l'altro più grande e marcato per i titoli correnti e per la prima parola dei capitoli; le iniziali mancano sempre, ma è lasciato lo spazio per il calligrafo o miniatore. Una parola sola è in caratt. rot. o rom., e cioè la parola „Regiftruz“ in fine all'ultima pagina stampata. Qualche raro segno musicale, come il bequadro, rappresentato da un rombo con due appendici in alto e in basso: a sinistra in alto, e in basso a destra. Ci sono prospetti grafici e numerici in grande quantità e anche dei righi musicali, ma senza le note, che venivano fatte a mano in ogni esemplare. Da notarsi qualche figura e molti spazi in bianco che bisognava pure riempire a mano dopo la stampa; curiosa una piccola M maiuscola posta ad esponente alla voce „org.“ per indicare „organum“. Sono bianche le cc. 1, 28, 29, 44: la prima e l'ultima erano destinate ad essere bianche e a restare a guisa di guardia del volume, ma le cc. 28 e 29 (quest'ultima manca nell'esemplare unico conosciuto del Liceo musicale di Bologna) erano destinate a ricevere delle figure musicali, che poi non poterono essere preparate in tempo, innanzi che lo stampatore abbandonasse l'impresa e l'autore si rifugiassero a Roma. Essendo rimaste bianche in mezzo al volume, è ovvio come in parecchi esemplari venissero strappate, giacchè, se lasciate, potevano indicare una mancanza del volume. Il titolo si trae dalla sottoscrizione: il Gaspari invero (seguito pedissequamente dal Fetis, dal Wolf, dal Mitjana e da altri) pensò che esso potesse figurare nella prima carta da lui creduta mancante nell'esemplare del Liceo musicale, ma, senza considerare che tali titoli in incunabuli di questo tempo mancano o sono estremamente rari, è da notare che la carta 1 esiste (quella originale) ed è del tutto bianca. La carta usata per il volume è di fabbrica bolognese e la filigrana rappresenta i soliti tre monti colla croce ad asta lunga che si alza dal mediano. Nel complesso l'edizione è assai brutta, ed aveva tutte le ragioni il Bottrigari quando nel suo „Trimerone“ la diceva „così male stampata come io mi habbia veduto altro libro stampato; chè quando io non ne havessi mai veduto altri che quei della raccolta sin ad hora fattane dal sig. c. Hercole Bottrigari in tutte le scientie fuorchè di medicina et di legge, io ne havrei per ciò veduto tante e tante migliaia, che io ne potrei fare, come faccio, questo vero giudizio“. La stampa ha infatti tutti i difetti, e prima di tutto la scorrezione: gli errori sono infiniti, dipesi o dall'ignoranza del compositore, o dalla scrittura dell'autore, o dalla mancanza di revisione delle bozze, o dalle difficoltà derivanti dal fatto che il Ramis era un forestiero, o da tutte queste ragioni insieme. Quando poi si consideri che i caratteri sono esili, corrosi e mal disegnati e peggio fusi, che ogni tanto c'è uno spazio lasciato in bianco per scrivervi poi dopo o disegnarvi qualche segno o qualche nota, e talora sono bianche intere pagine che dovevano esser riempite di figure e non furono, che in testa ai capitoli non c'è sempre il titolo, che il titolo corrente qua esiste e là manca, che i capitoli ora cominciano con un carattere più grosso e marcato e ora no, che le tavole per i numeri e segni non sono ben allineate, che talune di esse e le figure escono dalla giustezza della pagina (e si aggiunga l'abbondanza delle abbreviazioni e il greco espresso con caratteri latini e la materia difficilissima), facilmente si comprende come l'aspetto complessivo della edizione non risulti certamente piacevole.

Fin.: Explicit mufika practica Bartholomei Rami de Pareia Hispani / ex Betica prouincia 2
Ciuitate Baecza Gieñ diocef. vel suffraga / na oriundi. Alme vrbis Bononie dum ea3
ibidem publice legeret / Impreffa. anno domini millesimo quatrigentesimo octuagesimo
fecū / do. quarto idus Maij. / Il resto della pag. è bianco.

Ha tutte le caratteristiche della prima edizione con lo stesso numero di cc. bianche, e uguali le figure e il resto. Solo è stato ricomposto e diversamente impaginato (pur corrispondendo il testo) il cartino che comprende la segnatura b3-4, dallo stesso Baldassarre da Rubiera e con lo stessissimo carattere, e non con uno diverso come afferma il Gaspari; ed è pur stata ricomposta l'ultima carta, che è quanto dire l'ultimo cartino, giacchè alla c. 43 succedeva la 44 bianca che ora è caduta nell'esemplare bolognese. Quest'ultimo cartino è di un bel carattere gotico a due tipi, uno per il testo e l'altro per gli inizi dei capitoli e per il titolo corrente, nitido, ben disegnato e ben marcato usato con poche abbreviature, di guisa che si presenta molto gradevolmente agli occhi e facile alla lettura. Il testo stesso è diverso dalla prima edizione, soprattutto per la fine dell'ultimo capitolo della parte terza: la pagina assai più corta, ma la giustezza uguale. Manca, in fine, il registro. — Per quest'ultimo cartino è necessario che cerchiamo di identificare il nome del compositore. Le probabilità che si presentano sono due: di un tipografo romano, supponendo che il Ramis portasse con sè tutte le copie e le facesse poi terminare a Roma, e di un tipografo bolognese. Poichè la carta è di fabbrica bolognese, e per altre considerazioni, fra cui che l'opera fu qui diffusa anche nella forma modificata, ci persuadiamo sulla convenienza di cercare a Bologna il tipografo. Ora, quali tipografi lavoravano qui nel 1482? La ricerca è facile: Ugo Ruggeri, quantunque sotto quest'anno di lui non si conosca edizione alcuna, Enrico di Colonia, Enrico di Haarlem e Giovanni Walbeek insieme uniti, e Baldassarre da Rubiera: Giovanni Schriber aveva finito di lavorare col 1481 e poi erasi allontanato in fretta. Escludendo il Rubiera, giacchè non è concepibile che egli stesso mettesse mano alla propria edizione per modificarla e togliere proprio il suo nome, e di più usando caratteri che egli mai non possedette..., è facile risocontrare che il cartino finale della edizione seconda del Ramis devesi a Enrico di Colonia. Chi vuol persuadersene confronti questa edizione con quelle dei „Consiliorum“ voll. III e IV del Tartagni editi a Bologna nel 1481, nonchè dei „Consilia“ di Giovanni d'Anagni colle aggiunte del Bolognini stampati da Enrico di Colonia pure in Bologna nello stesso anno.

Concludendo, tutto il testo è composizione di Baldassarre da Rubiera, e non già di Giovanni Schriber, come disse il Reichling e dopo di lui tutti i bibliografi che si sono occupati di questa rara edizione; l'ultima carta è di Enrico di Colonia, che usò due dei suoi noti tipi.

*

Quali furono le ragioni che indussero l'autore (giacchè non par dubbio che fu lui a volerlo) a procedere alla seconda edizione profittando del materiale della prima? E' chiaro che le ragioni dobbiam trovarle nei due cartini ristampati: distinguendo bene il primo dal secondo. Il primo infatti fu ricomposto dallo stesso Baldassarre da Rubiera editore dell'opera; e le

ragioni di tal rifacimento, certo imposto dall'autore, appaiono derivare dal fatto che la tipografia aveva dimenticato di porre la indicazione del capitolo ottavo della prima parte, il cui testo andava di seguito al settimo senza distinzione alcuna, all'infuori di un piccolissimo spazio bianco entro la riga, nonché dal titolo corrente errato che dava come spettante alla seconda parte dell'opera ciò che era la fine della prima parte. Venutosi alla deliberazione di ristampare il cartino, si profitto della nuova composizione per correggere molti errori che erano incorsi in quelle quattro pagine, mettendo anche i segni di interpunzione ove occorreva; non furono tolti tutti però gli errori, e anzi qualcuno, ma assai raramente, fu aggiunto. Stampato questo cartino più corretto e più rispondente alla partizione dell'opera voluta dall'autore, si comprende come negli esemplari già tirati (salvo almeno uno, quello conservato nel Liceo musicale di Bologna, che sfuggì all'indagine) si facesse la sostituzione. Più difficile è spiegare il compimento della nuova edizione fatto da un altro tipografo. Poichè le espressioni contenute nel colophon risultano presso a poco uguali nell'una e nell'altra redazione, anche quella riguardante il pubblico insegnamento del Ramis; ed è pure indicato che la parte venuta in luce non era già tutto il trattato musicale ideato dall'autore, ma una parte sola (perchè se dal colophon della edizione originale sono tolte le parole „prima pars musice“, l'idea della incompiutezza fu poi nella ristampa conservata in fine al testo, poco prima dell'Epilogus colle parole seguenti che non figurano nella edizione originale: „cuius veritatem in sequenti volumine... enucleabimus“); ne consegue che le ragioni bisogna cercarle nel tipografo e nei rapporti di lui con il Ramis, e inoltre nella urgente partenza del Ramis alla volta di Roma.

Il tipografo Baldassarre Strucci o Struciensis da Rubiera da poco venuto a Bologna, probabilmente in povere condizioni, aveva dovuto adattarsi a lavori di commissione, senza mai assumere la parte dell'editore, perchè questa presupponeva una cospicua somma disponibile e liquida e poteva esporre ad amari disinganni nel caso che l'opera stampata non avesse avuto successo o non potesse vendersi. E così sappiamo che Baldassarre da Rubiera nell'anno 1481 stampò ben due opere, i „Theoremata“ di Egidio Colonna e il „De mundi aeternitate“ del Nogarola, ma tutte e due „impensis et cura Johannis de Ripis conventus S. Jacobi de Bononia prioris et fratris Simonis de Hungaria ordinis S. Augustini“; e se nel principio del 1482 pubblicò, come crediamo, lo „Scriptum in artem veterem“ di Antonio d'Andrea, esso volume venne fuori per le cure, ed evidentemente le spese, di frate Pietro da Siena dell'ordine dei Minori. In tali lavori il guadagno era certo minore, ma risultava poi più sicuro.

Alla venuta di questo nuovo e già famoso professore di Musica spagnuolo, e dato il fatto che stava finalmente per iniziarsi l'aspettato insegnamento universitario di Musica, per gli studenti della qual disciplina non esistevano trattati adatti, il Rubiera credette di potere avventurarsi in un ottimo affare, accettando, a suo rischio e pericolo, la stampa dell'opera offertagli dal Ramis; le parole della sottoscrizione della edizione originale suonano chiaro: „impressum vero opere et industria ac expensis Magistri Baltasaris de Hiriberia“. Via via che l'opera procedeva, il Rubiera dovette accorgersi delle difficoltà, della mancanza dei segni speciali, delle figure che bisognava intagliare, della laboriosità degli schemi, dell'asprezza della materia; e quando gli fu imposto di rifare il cartino delle cc. b 3-4, giacchè

l'originale non era stato interpretato a dovere, il peso dovette a lui apparire sempre più greve. Verso il maggio poi quando si seppe chiaro che il Ramis non aveva potuto ottenere – e non l'avrebbe ottenuta per l'avvenire – la sospirata cattedra universitaria col relativo compenso, e che perciò veniva a sfumare in gran parte la prospettiva di una abbondante vendita agli scolari, Baldassarre dovette trovarsi scoraggiato, pieno di debiti, carico di oneri di varia guisa, sì da non poter far fronte ai suoi doveri. Che fare in tali condizioni? Quello che facevano di solito i tipografi in frangenti simili e dinanzi ad un affare spallato: o fuggire con gli strumenti in altra città lontana in cerca di miglior fortuna, lasciando tutto da pagare, o vendere il lavoro compiuto a qualcun altro, anche a prezzo vile, ad esempio ad un altro editore più forte e più savio che avesse potuto trarne qualche vantaggio; e l'editore-tipografo fu trovato stavolta in Enrico di Colonia, noto per le sue molteplici ma caute imprese e stimato intenditore di cose librerie e tipografiche. Assumendosi l'edizione a cui era stato già mutato il primo cartino di cui sopra, il Colonia non volle – è naturale – che figurasse in fine il nome del Rubiera, ormai scappato e screditato; e poichè d'altra parte non voleva (data la rozzezza della stampa) e non poteva (perchè non corrispondente al vero) porre il suo nome, si contentò di cambiare il cartino ultimo, d'accordo coll'autore, omettendo il nome del tipografo, ma lasciando la promessa del Ramis di un altro volume a continuazione di questo, ed esprimendo meglio il titolo del libro di „musica practica”. Sono supposizioni, queste, ma che trovano una continua analogia in casi del genere e che spiegano con ogni probabilità la via che presero le vicende fortunate del trattato del Ramis de Pareja innanzi di veder la luce in Bologna.

Così è spiegata anche la rarità assoluta della edizione originale, che fu, per desiderio dell'autore e per le condizioni poste dal nuovo assuntore dell'edizione, mutata in tutte o quasi tutte le copie tirate.

La rarità della seconda edizione colla nuova truccatura datale da Enrico di Colonia, anch'essa notevole, poichè ora non se ne conoscono che due esemplari, dipese e dal fatto che intorno al libro si discusse accanitamente, direi anzi brutalmente, per venti anni almeno, e dall'ira che esso suscitò in tutti coloro che seguivano religiosamente Guido d'Arezzo e non volevano sentir parlare di un'altra notazione musicale e soprattutto dei concetti recisamente innovatori esposti dal Ramis, odii e ire che condussero alla distruzione di molti esemplari. Non è una supposizione solo, questa: ecco come si esprimeva il Burzio nel suo „*Florum libellus*” contro il maestro spagnuolo: „Si me sana mente percipies operam dabis ut quae ex tua depravatione sunt edita, exempla omnia vel comburantur, vel si quis tantum laborem ferre possit emendentur”. Il Burzio era un ecclesiastico, parlava in nome del „pio monaco” Guido d'Arezzo, che egli difendeva contro uno asserito irreligioso, attaccava il Ramis e lo dipingeva come un „contumax”, un „arrogans”, un „praevaricator”, e per di più insisteva sulla ignoranza sua e specialmente sulla „insectanda pravitas”. Sapeva bene il religioso Burzio che quest'ultimo epiteto, in modo particolare, bastava a rendere irrespirabile l'aria non solo al libro, ma anche alla persona. E così fu: i volumi vennero dati al fuoco, il Ramis dovette abbandonare la città.

*

NOTA BIBLIOGRAFICA

Sono da notarsi innanzi tutto i lavori originali di G. Gaspari: Ricerche, documenti e memorie riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna, ai vol. VI e VIII della prima serie degli „Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le prov. di Romagna“; Jd. Memorie riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna al sec. XVI, ivi, Serie II vol. I; Jd. Dei musicisti bolognesi al sec. XVI e delle loro opere a stampa, ivi Serie II, vol. II; Jd. La musica in Bologna, discorso. Milano, s. a.; Jd. Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna. Bologna, 1890 e sg. 4 vol. – G. B. Martini, Storia della musica. Bologna 1757, p. 270 sg.; F. Tognetti, Discorso sui progressi della musica in Bologna. Bologna 1818, p. 7; F. J. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. Paris 1864, vol. VII., p. 176 sg.; Publikationen der internationalen Musikgesellschaft. Beih. II: Musica practica Bartolomei Rami de Pareja von Johannes Wolf. Leipzig 1901 (nella importante introduzione si esaminano e valutano le antecedenti testimonianze riguardanti il Pareja); Lavignac, Encyclopédie de la musique, vol. IV. R. Mitjana, La musique en Espagne (art religieux et art profane), ivi a p. 1951 sg.; F. Vatielli, Materia e forme della musica, vol. II. Bologna, 1928.

Fra gli antichi ricordarono il Pareja: N. Burtius, Musices opusculum, cum defensione Guidonis aretini adversus quendam hispanum veritatis prevaricatorem. Bononiae, impensis Benedicti librarii ac summa industria Ugonis de Rugeriis, 1487, die ultima aprilis; J. Spadarius, Ad Reverendissimum in Christo patrem ed D. d. Antonium Galeaz de Bentivolis. Joannis Spadarii in musica humilimi professoris eiusdem musices ac Bartolomei Rami Pareie eius preceptoris honesta defensio in Nicolai Burtii parmensis opusculum. Bologna, per mi Plato de Benedecti, 1491, adi XVI de mazo; Domingo Marcos Durán, Comienca una glosa del Bachiller D. M. D.... sobre el Arte de Canto llano compuesto por el mesmo, llamada Lux Bella. Emprimida en Salamanca à xvii de Junio 1498 (accanto a questo son da ricordare i trattati di poco posteriori dei maestri musicisti spagnuoli Alonso de Castilla, Alonso Spañon, Juan Rodriguez, Diego del Puerto, Bartolomé de Molina e altri che direttamente o no si riferiscono all'opera del Ramis); G. Spataro, Errori de Franchino Gaffurio da Lodi: da maestro Joanne Spataro musico bolognese in sua defensione et del suo preceptore maestro Bartolomeo Ramis hispano subtilmente demonstrati. Bononiae, per Benedictum Hectoris, 1521 die XII januarii: l'operetta assai vivace è in risposta alla pubblicazione del Gaffurio uscita l'anno prima in Torino colla intitolazione: Apologia Franchini Gaffurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos bononienses. Taurini, per magistrum Augustinum de Vicomercato, 1520 die xx aprilis. Non è senza interesse poter stabilire quali fossero i „complices musicos bononienses“ contro i quali si scaglia Gaffurio da Lodi, in quest'ultima pubblicazione, perchè tutti, insieme con lo Spataro, difendevano le teorie del Pareja. Fortunatamente i nomi li troviamo indicati in due bizzarri e popolari poemetti del principio del sec. XVI: uno intitolato „Viridario“ di Giovanni Filoteo Achillini, e l'altro detto „Cronica“ di Girolamo da Casio „poeta laureato“ e famoso autore di „Bellona“. Tali musicisti, sconosciuti in gran parte, sono il Tovaglia, il Boccadiferro, l'Albergati, Antonio da Crevalcore, Cesare e Lodovico degli Organi, fra Signorino, Pellegrino da Casio, il Tromboncino, Girolamo Cavazzoni ecc. Cf. Gaspari, op. cit., VIII, 102 sg.

NOTA PER MATTIA MORAVO

DI T. DE MARINIS

L'attività tipografica di Mattia Moravo di Olmütz, svoltasi prima a Genova e poi soprattutto a Napoli, fra il 1474 e il 1492, è stata illustrata da Mariano Fava e Giovanni Bresciano nel primo volume della loro opera su la Stampa a Napoli nel XV secolo¹⁾ e da K. Haebler nel suo *Die Deutschen Buchdrucker des XV. Jahrhunderts im Auslande*²⁾. Nulla era noto sui precedenti di tale sua attività: Haebler ci informa soltanto che egli era in Genova anche prima di aprirvi la sua tipografia, quale operaio di quella di Antonio di Mattia e dei suoi soci.

Possiamo ora aggiungere alcune altre notizie su di lui, che ci mostrano il Moravo non ancora operoso tipografo, ma già dedito all'opera di diffusione di testi. Ecco infatti la sottoscrizione apposta in fine di un bel codice membranaceo di lusso delle Epistole di S. Girolamo, esemplato pel Vescovo Mosé Buffarello³⁾ ed appartenuto prima al Monastero S. Giustina in Padova ed ora conservato nella biblioteca del Museo Condé a Chantilly,⁴⁾ numeri 1328–1329: „Epistolarum sancti Hieronimi volumen primum finit foeliciter in nomine sancte et individuae Trinitatis et gloriosae virginis Mariae. Scriptum pro reverendo in Christo patri (sic) Domino Moyse Episcopo Belunensi locumque tenente Vincentiae domino mihi observandissimo atque generosissimo per me Mathiam Morauum de Olomuncz 1468“⁵⁾.

Non v'ha luogo a dubbi; è proprio il miglior tipografo di Napoli, che prima della stampa esercitò l'arte del calligrafo e nel 1468 si trovava nel Veneto. La sua bella scrittura rotonda ci ricorda i bei tipi da lui adoperati più tardi nel magnifico Seneca e nelle opere di Gioviano Pontano.

Ma un saggio più antico dell'attività scrittoria di Mattia, rintracciato in una miscellanea latina di mani diverse, ci rivela ch'egli fu monaco e nato precisamente a Cetkowicz. Tale miscellanea, che vidi presso la Libreria Hoepli nel marzo 1926⁶⁾, si può attribuire con

¹⁾ Leipzig, Haupt, 1911, a pp. 59–62. ²⁾ München, J. Rosenthal, 1924, a pp. 139–142.

³⁾ Il Buffarello fu vescovo di Pola dal 1451 al 1465, anno in cui subentrò nell'episcopato bellunese a Lodovico Donato; morì nel 1470 e fu sepolto nella cattedrale di Belluno: Ughelli, *Italia Sacra*, V 164.

⁴⁾ Chantilly, *Le cabinet des Livres: Manuscrits* I p. 109, n. 118–119; Paris, Plon, 1900.

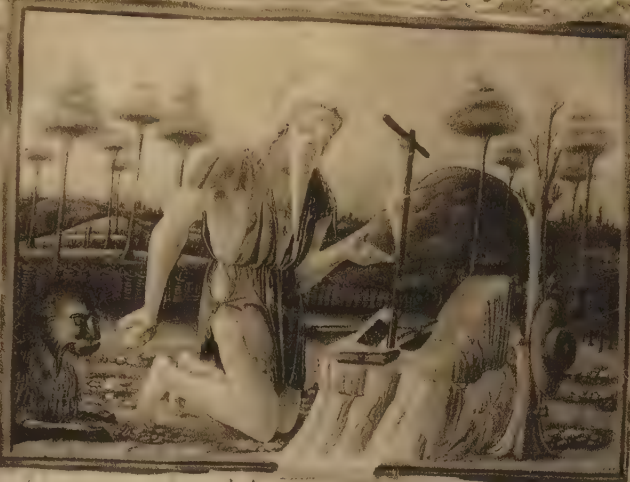
⁵⁾ Questa sottoscrizione si legge in fine del primo volume, e le armi del vescovo Buffarello si trovano dipinte in basso del fregio miniato che orna la prima pagina del secondo volume. — Il catalogo dei manoscritti di Chantilly informache miniature e armi si trovano in principio di ciascuno dei due volumi; avendoli però esaminati abbiamo notato con sorpresa che il frontispizio del primo volume è soltanto una imitazione dell'antico fatto nel secolo XVIII per supplire il foglio mancante: già a metà del settecento si usava dunque di raccogliere fogli miniati tolti da codici Pubblichiamo qui (tav. I.) la pagina miniata del secondo volume per permettere di rintracciare l'altra.

⁶⁾ La miscellanea (che misura 0.146×0.212) contiene, oltre all'operetta trascritta da Mattia, frammenti varii, i Proverbi dello Schiavo di Bari, i Proverbis Senece, i Notabilia Casciodori, un Liber Phisiologicus, alcuni precepta di Gaspare da Verona. — Essa si trova ora ben descritta nel catalogo dei libri e manoscritti venduti all'asta dalla Libreria Hoepli nei giorni 7–9 aprile 1927, al n. 55.

hereseos
psbytero
at ineptissimis
hoc
at miserabiliter

tiant: tamen uenena mentium non omittunt & quod
 solum possunt nos adire: per quos putant se libertate do
 cend, petdidisse. Quod autē quatuordecim rescriptis
 contra liberos amani pseudo di aconi celerdensis: qui copio
 sissime pascitur: ut alienae blasphemiae uerba stultiola
 subministrat: Sciatis me ipsos liberos in sedulis missos p
 a sancto fratre nostro Eusebio suscepisse. Non autē mul
 tum temporis: & exinde uel ingruentibus morbis: uel dor
 mitione sanctae ac uenerabilis filiae uerae Eustochy:
 ita doluisse: ut prope modum contemnendos putarem.
 In eodem enim luto hesitat: & exceptis uerbis tinnulis
 atq; emendicatis: nihil aliud loquitur. Tamen multū
 cogimus: ut dum epistolae meae respondere conatur: aptius
 se prodere: & blasphemias omnibus patefaceret. Quidquid enī
 in miserabili illa synodo diospolitana dixisset denegat:
 in hoc opere profitetur. Nec grande est ineptus nenus
 respondere. Si autē dominus uitā tribuerit: & notatio
 rum habuerimus copiam: paucis lucubratiunculis re
 spondebimus. non ut conuincamus heresim emortuā:
 sed ut impetitam atq; blasphemiam nostris sermoni
 bus confutemus. Mihi diuisq; faceret sanctitas ur̄a ne co
 pellamur contra hereticum nostra laudare. Scī filij car̄s
 Albina — pinianus & melania plurimum uos salutāt.
 Has litterulas de scā bethleem. sancto presbīto Innocē
 tio tradidi perferendas. Neptis uestra paula m̄ioridit
 deprecatur: ut memores eius sitis. & multum salutat. uos
 Incolumes uos & memores mei christi domini nr̄i
 tueatur clementia: domini uere sancti atq; omniū
 affectione uenerabiles patres: Deo gratias:

Epistolarum sancti Hieronimi Volumen primum
 finit foeliciter In nomine sancte & indiuiduae trini
 tatis & gloriose uirginis marie. Scriptum Pto Reuē
 in xpō pti Domīo Moysē Epō Belunē. locumq; tenē
 Vincentiae dñō mihi obseruandissimo atq; grōssimo
 per me Mathiam morauum de olomuncz. 1468.



A. Hieronymum de origine Annæ postu-
 lant. Hæc est enim sententia Leonardi.



EVM NOSTR
 QVINOS VO
 CAVIDIN SV
 VM REGNUM
 E BROGAVTE
 ROGO VTI OC

117

sicurezza al decennio 1450-1460; essa conserva ancora la sua antica legatura in assi e comincia appunto, acefala, coi Rhetorica di Cicerone trascritti dal nostro, secondo ci attesta la sottoscrizione: „Explicit Liber Tullii Rethoricorum per manus fratris Mathie de Germania alias de Olomucz siue de Cetkovicz.“ – La designazione „de Cetkovicz“ ci mette sicuramente

de nobis non diffidimus. propter quod et aliquantulum processit
et alia sunt meliora que multo in tenuius petimus in uita
ut etiam si non puenimus in dicendo quo uolumus. prout
per uice perfectissime relideret. et uias quas sequamur hinc
propter quod in hinc libris melius preterit est rethorica precep
tionis. Demonstratum est enim quod res motu gibus
causam inuenire oportet. dictum est. quo pacto eas dispo
nere gvernat Traditum est qua ratione esset pnuendi
preteritum est. qua uia memisse possemus Demonstratum
est quibus modis perfecta locutio caperetur. Que si sequimur
arcte et cito repetimus. distinate et ordinate disponemus
grauiter et uenuste pnuetabimus. firme et perpetue me
minemus. honeste et suauiter eloquimur. Ergo am
plius in arte Rethorica melius est hoc omnia adipsa
mus. si rationes preceptionis diligenter consequemur. et
exercitatione. Amen. Amen.

Explicit Liber Tullii Rethoricorum per manus fratris Ma
thie de Germania alias de Olomucz siue de Cetkovicz

dinanzi alla vera patria di Mat
tia: Cetkovicz o Cetkowitz era
infatti un „pagus turritus“ della
Moravia, situato a ovest di Ol
mütz, capitale della regione, e a
sud-est di Gewiez, tra la Switta e
la Morava, a nord di Boskowitz.
La cartadella Marca Morava del
Comenius nella Geographia.
Blaviana lo colloca in terreno
collinoso, a una distanza da Ol
mütz di 4.6 miglia germaniche,
corrispondenti a 5.4 miglia gal
liche ¹⁾.

Mattia dovette dunque giun
gere in Italia verso il 1450 e fer
marsi alcun tempo nel Veneto,
dove lo troviamo nel 1468, sei
anni prima dell'apertura della
sua tipografia in Genova. Egli
conservò dapprima la sua scrit
tura piccola, nitida e corretta,
ma ancora prettamente gotica,
quale ci appare nel Cicerone
della miscellanea; subì poi ben
presto gli influssi umanistici, ine
vitabili allora in Italia, e perfe
zionò la sua abilità calligrafica
fino a darci la bella scrittura ro
mana del manoscritto ieroni
miano di Chantilly.

Miscellanea latina. ms. cart. sec. XV. Milano, Libreria Hoepli

¹⁾ Geographiae Blavianae volumen tertium quo Germania quae est Europae liber VIII continetur, Amstelaedami, Blaew 1662, p. 75. La grafia non è costante: l'Ortelius (Theatrum orbis terrarum, Anversa, Plantin 1579) scrive Sekovitz.

BÜCHERANZEIGE

VON ANTON SORG IN AUGSBURG 1483/1484

VON ADOLF SCHMIDT

Konrad Burger bemerkt in seinen „Buchhändleranzeigen des 15. Jahrhunderts in getreuer Nachbildung“. Leipzig 1907 S.12, zu den interessantesten Anzeigen, die uns erhalten seien, gehöre die von ihm auf Tafel 26 wiedergegebene von Anton Sorg in Augsburg aus dem Jahre 1483, sie sei deshalb besonders wertvoll, weil sie nur deutsche Literatur jeder Art und zwar in großer Zahl anzeige. Burger kannte damals nur den Abdruck in der Staats-, Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg, der etwas, mit Verlust einer Zeile beschädigt ist. Später ist noch ein zweites Exemplar in der Staatsbibliothek in München aufgetaucht (Einblattdrucke 1393), das aber, wie mir Ernst Freys mitteilte, nur ein Bruchstück mit den letzten vierzehn Zeilen der ersten Spalte ist. Es wurde, vermutlich nach 1914, aus dem Einband des „Formularium“, (Straßburg: Johann Grüninger, o. J.) Hain* 7229 abgelöst, das aus Privatbesitz in das Münchener Franziskanerkloster und bei dessen Säkularisation an die Staatsbibliothek gekommen ist. Ein drittes Exemplar befindet sich nach Mitteilung der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke in der Sammlung von Dr. Charles L. Nichols in Worcester (Mass.). Neuerdings habe ich aus einem Wiegendruck der Landesbibliothek zu Darmstadt zwei weitere Bruchstücke abgelöst, die aus zwei Exemplaren stammen und sich zu einem vollständigem Blatte ergänzen. Der Band enthält des Vincentius Ferrerius Sermones de tempore, Pars aestivalis, Basel (Nikolaus Kesler) 1488. XVI. Kal. Jan. (16. Dezember) in 2^o Hain* 7004 Pars II und hat dem Dominikanerkloster zu Wimpfen am Berg gehört, dessen an Wiegendrucken reiche Bibliothek nach der Aufhebung des Klosters der Darmstädter Hofbibliothek einverleibt worden ist. Die Bände I und III der Predigten Ferrers, in denen sich vielleicht weitere Stücke der Anzeige befunden haben, waren den alten Katalogen nach schon in der Wimpfener Klosterbibliothek nicht vorhanden. Der Einband, ein brauner Holzllederband mit reicher Strich-, Stempel- und Rollenverzierung, zeigt nicht die Art der sonstigen Wimpfener Einbände, er stammt vermutlich aus Südwestdeutschland, und das Werk ist dort gebunden gekauft worden. Die beiden Stücke der Anzeige waren damals schon den Innenseiten der Deckel mit den Druckseiten aufgeklebt.

Das obere Blatt enthält Zeile 1–25 der ersten und Zeile 1–28 der zweiten Spalte, das untere Zeile 26–41 der ersten, Zeile 28–29 der zweiten Spalte, deren unteres Drittel unbedruckt ist. Die Angabe der „Einblattdrucke“ Nr. 1393, das Blatt habe 43 Druckzeilen, stimmt nicht, es sind nur 41. Das zweimalige Vorkommen der Zeile 28 der zweiten Spalte zeigt, daß die beiden Bruchstücke zwei verschiedenen Abdrücken angehört haben. Sie sind bis auf einige Wurmstiche und den abgeschnittenen Oberteil der Zeile 26 der ersten Spalte sehr gut erhalten. Die in dem Augsburger Abdruck zum größten Teil fehlende Zeile 29 der ersten Spalte: „Item ein schönes Lesen von dem sterbenden Menschen“ ist hier vollständig. Burger hat in Folge des Fehlens dieser Zeile in seiner Vorlage bei seiner Erläuterung des Blattes einen

Näre yemants hie ü da gute teütsche büch-
er mit diser geschrift gedruckt kauffen wöl-
te der mag sich fügen in die berberg als un-
den an diser zetel verzeichnet ist.

Item der heiligen leben sümertēpl vñd wintertēpl
mit allen seinen figuren das gantz jar.

Item die ew angeli vñd epistel mit sampt den vier
passion auch das gantz jar.

Item ein nützlich rechtebüch darinn geistlich vñ welt-
lich ordnung begriffen ist. genant sūma johānis
Item keisliche lan trecht mit irem registee

Item von des gerichtz ordnung genant der Belial

Item ein guter formalari darinn begriffen sind aller
hand brief. auch rechorick mit frag vñ antwert
zugeben. titel aller ständ. sandtbrief. sinonima vñ
colores dz alles zum brieft machen dieneht ist.

Item die xxiiij. alteri von der lieb habenden sele

Item das leben der heyligen alluäter wie sy je leben
in der wüste verzert haben mit iren figuren

Item ein büch d götliche weisheit. genant d Heüse
mit seinem registee vñd figuren

Item ein schöne materi von den siben to d sünden. vñ
von den siben tugenden her wider mit figuren

Item ein auflegung des heilige Vater noster vñ des
glauben. auch ein mitkosung d gewissend vñd d

Item ein werbaffte bewärte hystori wie herzog goa-
frid dz heilig grab wolt gewinnen durch ein con-
cilium des heiligen vater babst S: banus des ande-
ren mit namen

Item den grossen berümpften landesfarer genant jo-
hannes de monteilla mit seinen figuren

Item das büch d natur das da sagt vñ dem mensche. vñ
geln. vñ schē. tierē. kreüttern. edelgestei in d gemein

Item sant Brigida offenbarung von d gepurd d welt.

Item Melusina gar kürzweilig zulesen mit figuren.

Item von dem grossen Allexander wie der die ganze
welt in zwelf jarren vñder sich pracht.

Item die siben weisen mēster. genant gesta romanorū

Item ein gut erzney büchel darinn der mensch vil vñd
weist mag werden von der gesuntheit seines laibes.

Item von allen aufgetruntten wasser

Item ein büchlin genant Lucidarius

Item von dem mann Melibeo vñd seiner haushawen

Item kallerder vñ d vij. zaiche. auch die vier cōplexio

Item ein schöner passio mit sein figurē d vier ewan-
gelisten. vñ auch ander lezer die darüber schreibē

Item ein weibbüchlin wie man den machen sol so er
geprochen oder zäch worden ist

Item ein schön lesen von der Giesel mit iren figuren.

Item ein hübsch büchlin vñ einer jungen edlen frau-
wen genant Sigismunda

Item ein gut betbüchlin von den siben tagzeit vnser
lieben herren. auch die siben tagzeit vñ vnser frau

Titel zu wenig, es werden im Ganzen sechsunddreißig, nicht fünfunddreißig Werke angeboten. Von Nr. 13 an stimmt daher meine Zählung mit der Burgers nicht mehr überein.

Da sich seine Ausführungen auch sonst in mancher Beziehung erweitern und berichtigen lassen, gehe ich hier näher auf den Inhalt des Blattes ein. Es verzeichnet folgende Werke:

1. Jacobus de Voragine: Der Heiligen Leben. Sommerteil. 23. Februar 1482. Winter Teil, 8. Dezember 1481. Hain* 9975.
2. Evangeli und Epistel mit den vier Passionen. 5. Dezember 1483. Copinger II 2325.
3. Johannes von Freyburg: Summa deutsch von Bruder Berchtold Prediger Ordens. 21. Mai 1482. Hain* 7370.
4. Kaiserlich Landrechtsbuch (Schwabenspiegel). 26. Juli 1480. Hain* 9872.
5. Jacobus de Thermo: Belial. 1. Juni 1481. Copinger III. 5811.
6. Formulari. 24. Juli 1483. Hain* 7261.
7. Otto von Passau: Die vierundzwanzig Alten. 14. Oktober 1483. Hain* 12129.
8. Hieronymus: Leben der Altväter. 25. September 1482. Hain* 8605.
9. Heinrich Suso: Das Buch genannt der Seuse. 19. April 1482. Copinger III. 5688.
10. Materie von den sieben Todsünden und von den sieben Tugenden. – Von diesem Werk ist kein Drucks Sorgs bekannt. Johann Baemler in Augsburg hat es wiederholt veröffentlicht, so 1474 (Hain* 15555) und 1482 (Hain* 15536).
11. Pater Noster mit der Glosse. 3. Juli 1482. Hain 12462.
12. Büchlein von der Kindheit und dem Leiden Christi. 13. August 1481. Hain* 4058.
13. Hans Münzinger: Von dem sterbenden Menschen. Sorghat das Buch zweimal ohne Datum veröffentlicht. Gemeint ist hier wohl der Druck Hain* 11628, den Schramm: Bilderschmuck IV. 51 um 1483 ansetzt.
14. Beichtbüchel genannt der Spiegel des Sünders. 8. November 1480. Hain 14947.
15. Conciliumbuch zu Costencz. 2. September 1483. Hain* 5610.
16. Aesopus. 10. Februar 1483. Hain 335. GW. I. 357.
17. Andreas Capellanus: Das Buch Ovidii von der Liebe, deutsch von Johannes Hartlieb. 23. Januar 1482. Hain* 994. GW. II. 1760.
18. Guido de Columna: Zerstörung Trojas. 12. Juni 1482. Hain* 5516.
19. Herzog Wilhalm von Österreich. 1481. Hain* 10041.
20. Robertus de Remigio: Histori wie Herzog Gottfried das Heilig Grab wollt gewinnen. – Man kennt nur einen Druck Baemlers vom 22. April 1482. Hain* 8753.
21. Johannes de Mandeville: Reisen. 18. Juli 1481. Hain* 10647.
22. Konrad von Megenberg: Buch der Natur. 24. Juli 1482. Hain* 4045.
23. St. Birgitta: Offenbarung genannt die Bürde der Welt. 1482. Hain* 12014. Ohne Angabe des Druckers.
24. Melusina: Burger wollte in dieser Melusina den in München vorhandenen Druck o. O. u. J. sehen, der von Hain* 11062 Sorg zugeschrieben wird. Aber, obgleich Karl Schorbach: Die Historie von der schönen Melusine (Zeitschrift für Bücherfreunde 1897/98 T. 1. 139 Nr. 9) diese Bestimmung sich zu eigen gemacht, und Albert Schramm in seinem „Bilderschmuck der Frühdrucke“ IV. 35. 51. Abbildungen 2319–2380 die Holzschnitte Sorg zugeschrieben hat, kann der Druck doch nicht in dessen Werkstatt entstanden sein. Die Type, nach

Mitteilung von Ernst Freys M 25, 20 Zeilen = 95 mm, kommt bei Sorg nicht vor. Ob diese Ausgabe dem Johann Schobser in Augsburg oder dem Johann Zainer in Ulm, die beide diese Type verwenden, zuzuschreiben ist, wäre noch näher zu untersuchen. Hier genügt die Feststellung, daß eine Melusine, die Sorg der Anzeige nach gedruckt haben muß, nicht auf uns gekommen ist.

25. Histori von dem großen Alexander, deutsch von Johann Hartlieb. 15. Januar 1483. Hain * 789. GW.I. 887.
26. Histori von den sieben weisen Meistern. 11. August 1480. Hain 8730.
27. Ortolff von Bayrland: Arzneibuch. 18. März 1482. Hain * 12114.
28. Michael Schrick: Von den ausgebrannten Wassern. 11. Dezember 1483. Hain * 14532.
29. Honorius Augustodunensis: Lucidarius. 19. März 1483. Hain * 8807.
30. Melibeus. 6. August 1480. Hain 11049.
31. Kalender. – Ich komme auf diesen Druck später zu sprechen.
32. Passio nach den vier Evangelisten. 1. Februar 1483. Hain * 12444.
33. Arnoldus de Villanova: Weinbüchlein. 11. Dezember 1483. Hain * 1813. GW. II, 2542.
34. Petrarca: Griseldis. O. O. u. J. Hain * 12815. Copinger III, 4714.
35. Leonardus Brunus Aretinus: Histori von Sigismunda.

Sorg hat die von Nikolaus von Wyle verdeutschte kurze Erzählung von Guiscardus und Sigismunda, der Tochter des Fürsten Tancred von Salerno, mehrmals als Anhang zu seinen deutschen Aesopausgaben herausgegeben, so im Druck um 1479 (Hain 333. GW. I. 353), um 1480 (GW. I. 354) und vom 10. Februar 1483 (Hain 335. GW. I. 357). Er war darin lediglich dem Vorgang von Johann Zainer in Ulm, um 1476/77 (GW. I. 351) und von Günther Zainer in Augsburg, um 1477/78 (GW. I. 352) gefolgt, die zuerst eine Sammlung der Aesopischen und anderer Fabeln mit dem Roman veröffentlicht hatten. Aus Sorgs Bücheranzeige ergibt sich nun, daß er die Geschichte von Sigismunda auch allein ohne die Fabelsammlung verkauft hat, wozu jedenfalls Baemlers Einzeldruck vom 24. Juli 1482 (Copinger II, 596) die Veranlassung gewesen ist. Da in Sorgs Aesop vom 10. Februar 1483 (Nr. 16 der Anzeige), der hier vermutlich in Betracht kommt, der Roman eine besondere Lage füllt, war eine Sonderausgabe leicht zu veranstalten. Der Drucker brauchte nur den Gesamt-titel der Sammlung auf der vorletzten Seite wegzulassen. Erhalten hat sich von dieser Sonderausgabe der viel gelesenen Erzählung kein Exemplar, was nicht weiter verwunderlich ist, da sie nur neun bedruckte Blätter zählte.

36. Betbüchlein von den sieben Tagzeiten unsers Herrn, auch den sieben Tagzeiten unsrer Frauen usw.

Die Staatsbibliothek in Berlin besitzt einen Druck „Sieben Curse auf einen jeglichen Tag der Woche“. (Augsburg: Anton Sorg, um 1485) in 8°. Nachträge 83. Er kann aber hier nicht in Betracht kommen, da er mit Type 4 gedruckt und jünger als die Anzeige ist. Ähnlichen Inhalt hat ein undatirtes Konrad Fyner in Urach um 1481/82 zugeschriebenes Gebetbüchlein, Copinger III, 4841, Voulliéme: Berlin 2676, das Sorg wahrscheinlich bald nachgedruckt hat. Von dieser etwa 1482/83 anzusetzenden Ausgabe ist kein Exemplar erhalten.

Burger erblickt einen Anhalt für die Datierung des Blattes in Nr. 15, dem Konstanzer Konziliumsbuch, das Sorg am Afftermontag nach Egidy, dem 2. September 1483 im Druck vollendet hat.

Er versetzt danach die Anzeige in das Jahr 1483, es ist ihm aber entgangen, daß die Druckzeit anderer angebotener Werke es ermöglicht, die Zeit noch genauer zu bestimmen. Nr. 2. Evangeli und Epistel sind am 5. Dezember 1483 vollendet, Nr. 28. Michael Schrick und Nr. 33 Arnoldus de Villanova am 11. Dezember dieses Jahres. Da Drucke des Jahres 1484 in der Liste noch nicht enthalten sind, wird die Druckzeit der Anzeige in die letzten Wochen des Dezember 1483 oder den Anfang des Jahres 1484 zu setzen sein. Mit der Jahreswende stimmt sehr gut das Angebot eines Kalenders überein, denn solche Gelegenheitsdrucksachen wurden doch nur um diese Zeit gekauft. Es kann sich hier nur um einen deutschen Kalender auf das Jahr 1484 handeln, von dem aber kein Exemplar erhalten ist. Von Sorg sind mehrere lateinische und deutsche Kalender bekannt, und es ist wohl anzunehmen, daß er solche Blätter wie andere Augsburger Drucker für jedes Jahr gedruckt hat. Für manche Jahre sind sogar verschiedene deutsche Fassungen erhalten. So gibt es für 1480 den deutschen Almanach G. W. 1339 und einen zweiten, von Jobst Hord zusammengestellten, Einblattdrucke 697, beide mit Type 2 gedruckt. Für 1484 kennen wir von Sorg nur den Almanach von Jobst Hord, Einblattdrucke 700, der hier nicht in Betracht kommen kann, weil er mit Type 4 gedruckt ist. Es steht aber nichts im Wege anzunehmen, daß Sorg für dieses Jahr auch einen nicht erhaltenen deutschen Almanach wie früher mit Type 2 gedruckt hat.

Von den Nummern 10, 20, 24, 31 und 36 lassen sich also zur Zeit Drucke Sorgs nicht nachweisen. Wenn Burger aus dem Vorkommen Baemler'scher Drucke von 10, 20, 24 in den Jahren 1480–1482 schließen will, Sorg habe den Vertrieb von Drucken Baemlers mit übernommen, so wäre das ja nach den Gepflogenheiten anderer Drucker, die nebenbei auch Sortimentere waren, sehr wohl möglich. Dagegen spricht aber die Überschrift des Blattes, nach der die angebotenen deutschen Bücher „mit diser geschrift“, also mit Sorgs Typen 2 und 3 gedruckt sein sollten. Das trifft tatsächlich auch bei allen Werken der Liste, die sich bestimmt feststellen lassen, zu. Baemlers Type in jenen Drucken sieht ganz anders aus, und Sorg hätte, wenn er wirklich Baemlers Drucke mit aufgenommen hätte, jenen Ausdruck wohl kaum gebraucht. Wir müssen also eher annehmen, daß Sorgs Ausgaben dieser Werke vollständig zu Grund gegangen sind. Daß von ihnen aus den in Frage kommenden Jahren Drucke eines anderen Augsburger Druckers vorliegen, läßt sich nicht als Beweis gegen die Annahme verwenden, daß auch Sorg diese Werke gedruckt hat. Gerade in Augsburg kann man ja fortwährend die Beobachtung machen, daß, wenn ein Drucker kaum ein Werk herausgebracht hat, das guten Absatz fand, sofort ein anderer mit einer Ausgabe desselben Werkes auf den Markt kam. Haben Sorg und Schönsperger doch sogar die von Baemler nicht nur gedruckte, sondern auch verfaßte „Chronik von allen Kaisern, Königen und Päpsten“ nachgedruckt. (GW. III, 1363–1365).

Eine Eigentümlichkeit des Augsburger Blattes hat Burger nicht erwähnt, obgleich sie deutlich auch bei seiner Nachbildung zu sehen ist. Noch besser kommt sie bei dem Darmstädter Blatt heraus. In der unteren rechten Ecke der zweiten Spalte, die, wie oben bemerkt, zu einem Drittel unbedruckt ist, zeigt sich ein blinder Abdruck einer figürlichen Darstellung, die aber auf beiden Blättern nur zur Hälfte sichtbar ist. Der Schärfe des Abdrucks nach muß er gleichzeitig mit dem Schwarzdruck in der Druckerpresse hergestellt worden sein. Wie ist nun das ohne Druckerschwärze abgedruckte Bild, das mit dem Inhalt der Bücheranzeige nichts zu tun hat, an diese Stelle gekommen? Da der Satz der Anzeige nicht die ganze Form füllte,

mußte der Drucker, wie ich in meinen „Untersuchungen über die Buchdruckertechnik des 15. Jahrhunderts“ im „Centralblatt für Bibliothekswesen“ 1897. 14, 15 ff. des Näheren ausgeführt habe, in dem leer bleibenden Raum eine Stütze in Typenhöhe anbringen, damit ein klarer Abdruck des Textes erzielt werden konnte. Man hat zu diesem Zweck meistens Ablegesatz verwendet. Hier hat Sorg als Stütze einen Holzschnittinitial aus seinem großen Mai-blumenalphabet benutzt, das in den „Veröffentlichungen der Gesellschaft für Typenkunde“ 1915, Tafl. 675–679 abgebildet ist. Ich hatte a. a. O. S. 17 schon auf einen ähnlichen Fall in dem 1514 von Wolfgang Hopylius in Paris für Gottfried Hittorp in Köln gedruckten Missale Coloniense hingewiesen. Eine solche Verwendung von Initialen und Bildern, die ja als Stützen bequemer zu handhaben waren als der leicht auseinanderfallende Ablegesatz, kommt aber auch schon früher vor. Hier haben wir nun einen dieser früheren Fälle. Der von Sorg benutzte Buchstabe aus seinen Initialen a ist das L (GfT. Taf. 677. Vierte Reihe 1), aber verkehrt eingesetzt, sodaß der untere Teil oben erscheint. Daß nur die untere Hälfte des Holzstocks im Abdruck sichtbar geworden ist, erklärt sich durch die Bedeckung des Randes des Blattes mit der Papiermaske, die sich über die andere Hälfte geschoben und den Eindruck aufgenommen hat. Als Sorg den Initial als Stütze verwendet hat, war der Holzstock übrigens noch viel weniger beschädigt als bei dem Druckwerk, dessen Initialen in der GfT. nachgebildet sind.

LA FORTUNA DEL PRONOSTICO DI GIOVANNI LICHTENBERGER IN ITALIA NEL QUATTROCENTO E NEL CINQUECENTO

DI DOMENICO FAVA

Una delle più curiose manifestazioni della vita culturale e sociale del Rinascimento fu il largo credito goduto dall'astrologia, la quale a contatto col dissepolto mondo antico seppe rivestirsi di nuova parvenza scientifica e filosofica e acquistare tale prestigio da superare facilmente la tradizionale opposizione della Chiesa, accanita persecutrice sino dal medioevo di ogni tendenza a volere scoprire le divine risoluzioni mediante la osservazione del cielo e del moto delle stelle.

Anche in questo periodo la fede nell'influsso delle stelle sugli uomini e sulle loro azioni è alla base di ogni indagine astrologica. Se non che ci voleva prima la conoscenza della vasta opera di Manilio, impostata su d'una concezione morale dell'universo, la cui compagine comincia dalla mente divina per venire sino alle passioni e alle abitudini dell'uomo; ci voleva una più diretta e sicura nozione del pensiero platonico e aristotelico, perchè l'astrologia diventasse un'elemento indispensabile dell'insegnamento universitario, uno strumento di governo, un motivo ispiratore delle lettere e delle arti, una specie di guida nelle direttive della vita comune.

Specialmente gli Studi e le Università dell'alta Italia si rivelano nel periodo del Rinascimento centri importanti degli studi astrologici, dove non uno ma parecchi sono gli insegnamenti che ad un tempo vengono impartiti su tale materia. A ciò contribuiva anche la circostanza che l'astrologia s'era preso quasi tutto il posto che sarebbe spettato all'astronomia ed esercitava un forte dominio anche sulla medicina, la quale del resto durante il medioevo non si era mai spogliata di un certo carattere magico e soprannaturale.

Così nello Studio di Bologna sotto i Bentivoglio tiene per circa trent'anni lo scettro dell'astrologia Gerolamo Manfredi, il ben noto autore del „Liber de homine" o Libro del Perchè, avendovi a collega in più riprese il non meno famoso Galeotto Marzio di Pesaro. E intorno ad essi spiegano la loro attività altri astrologi di grido, come Jacopo Petramellara e Domenico Maria Novara, che fu maestro di Copernico.

Così nello Studio di Ferrara fu per molti anni acclamato maestro ai tempi di Borso e di Ercole I° d'Este quel Pietrobono dell'Avogaro, che seppe unire alla competenza astrologica non comuni cognizioni nel campo della cosmografia, come dimostrò nel dare il suo giudizio sull'esattezza delle misure seguite nel Tolomeo donato a Borso da Niccolò Donis (ora nell'Estense) e nel curare la stampa cogli anzidetti Galeotto Marzio e Gerolamo Manfredi del Tolomeo di Domenico Lapis di Bologna, che reca l'erronea data del 1462. E con Pietrobono insegnano nello Studio ferrarese altri celebri cultori dell'astrologia quali Battista Piasi, Giovanni Maria Albini, Antonio Arquati e Carlo Susena, l'opera dei quali ci è nota per mezzo di rarissime stampe astrologiche.

Altrettanto si dica delle Università di Pavia e di Padova, per ricordare soltanto gli altri due più importanti centri di studi dell'Italia superiore. Chè la prima di queste, dopo essere stata illustrata nel secolo XIV° da Mayno de' Mayneri chiamato dal Petrarca „astrologus magnus“, autore delle „Theorica corporum celestium“ e del „Dialogus creaturarum“, conta nella seconda metà del Quattrocento fra i suoi insegnanti astrologi famosi come Ambrogio da Rosate, medico degli Sforza, e Giovanni Maria Sicleri; mentre quella di Padova vide salire nella stessa epoca sulla cattedra già illustrata dal grande Pietro da Abano scienziati come Giorgio Peurbach, Federico Crisogono e Giovanni Regiomontano, profondi conoscitori non solo dell'astrologia ma anche dell'astronomia e della matematica.

Ma non è solo nell'insegnamento universitario dove l'astrologia riporta durante il Rinascimento i suoi trionfi. In un'età infatti, come questa, agitata da vaste ambizioni, testimone d'incredibili fortune e d'inaspettati tracolli, più della teoria doveva interessare quella che di tale materia potrebbe definirsi la parte pratica, dalla quale potevano derivare norme e consigli per evitare i mali onde ribocca la vita. Le Signorie del Quattrocento quasi sempre costrette a fondare la loro sorte e la propria esistenza sul valore e sulla capacità d'uno solo, cercavano di valersi di tutti i mezzi, leciti ed illeciti, buoni e cattivi, che servivano per assicurarsi dagli intrighi e dalle vendette dei nemici. Gli astrologi, che spingendo lo sguardo nel futuro, ammonivano sui pericoli imminenti, riuscivano per i principi di notevole aiuto, potendo essere consultati nelle occorrenze più gravi, quando sembrava che fossero in gioco le estreme fortune del dominio o anche quando si trattasse solo di difendersi dalle insidie della sorte.

Tutti i grandi Signori dell'Italia superiore si distinguono per questa cieca fede nell'utilità dell'astrologia. Così Sigismondo Pandolfo Malatesta credeva fermamente nell'influsso degli astri, e in ciò sta forse la ragione che induce Basinio da Parma a scrivere gli Astronomici, dedicandoli al suo protettore. E vi credevano pure i Bentivoglio di Bologna, ai quali sono dedicati vari pronostici del Manfredi, dell'Augustone, dello Scribanario e del Petramellara, famosi cultori dell'astrologia; vi credevano gli Estensi, i quali tenevano presso la Corte il già ricordato Pietrobono dell'Avogaro coll'incarico di redigere i vaticini e i tacuini sui giorni più propizi per i viaggi, le battaglie ed altre imprese; e vi credevano in modo superlativo i principi della Casa Sforzesca di Milano, tra i quali si distinguevano per la cieca fiducia nei responsi degli astrologi Galeazzo Maria e Lodovico il Moro.

Nè la cosa può far meraviglia quando si pensi che questo è il tempo nel quale perfino le più alte gerarchie della Chiesa credevano al favore e agli influssi delle stelle e davano ascolto alle predizioni degli astrologi, che spesso tenevano presso di sé e proteggevano, come faceva il Cardinale Raffaele Riario con quel Lorenzo Bonincontri, il quale, dopo avere pubblicato l'Astronomicum del Manilio, dava alle stampe e dedicava al suo protettore un „Vaticinium anni 1488“. E a tal punto erano arrivati il prestigio e il credito degli astrologi che uno di essi, Carlo Middelburgo, il quale del resto fu anche scienziato e matematico, venne in questo periodo insignito della carica di vescovo e un Papa, Innocenzo VIII°, poco prima di morire, faceva chiedere il proprio vaticinio ad Ambrogio Varese di Rosate, astrologo della Corte Sforzesca. Anche il popolo divideva questi sentimenti e leggeva con avidità i pronostici che in gran numero ogni anno venivano pubblicati nelle principali città dell'alta Italia: a Venezia e a

Padova, a Bologna e a Reggio, a Ferrara e, a Forlì, a Milano e a Parma, non solamente dai luminari dell'astrologia, insegnanti negli Studi e forniti di cognizioni scientifiche, ma ancora da ciurmadori, che speculavano sulla credulità popolare.

Moltissimi, anzi la maggior parte di tali pronostici sono andati perduti, come è la sorte delle umili stampe preparate per tenere desta la curiosità del popolo. Ma da quelli superstiti possiamo farci un'idea di certi caratteri, che hanno fra di loro comuni, anche se il loro valore è assai diverso.

Comunemente i più accreditati di tali pronostici uscivano in due redazioni: una in latino, che serviva per la persone colte, l'altra in volgare per il grosso pubblico. Qualche volta il volgarizzatore era un letterato di grido, un poeta, come nel caso del „Judicium“ di Pietrobono dell'Avogaro del 1477 „per Antonium Cornazanum vernaculis carminibus editum“. Ma anche in prosa non mancano tali volgarizzamenti di grande interesse per noi, che possiamo constatare lo sforzo di piegare la lingua all'espressione di astrusi concetti scientifici in una regione ancora povera di monumenti letterari in volgare.

Ognuna di tali pubblicazioni è comunemente di poche carte (da 4 a 12); solo eccezionalmente tale numero è superato. Anche il disegno della trattazione non presenta molta differenza dall'uno a l'altro pronostico; la base sta sempre nello studio del moto delle stelle e delle comete, donde secondo gli astrologi, deriva il vario seguirsi delle vicende umane, il diffondersi delle pestilenze e delle carestie, lo scatenarsi delle guerre, l'atteggiarsi delle stagioni e così via. Vivendo in una nazione divisa in parecchi Stati, era naturale che gli astrologi distinguessero assai spesso la trattazione in distinti capitoli riflettenti le varie Signorie, lasciando per tal modo trapelare le proprie simpatie, quando pure non fossero influenzati dalle Corti che li tenevano ai propri servizi.

Quest'ultimo vezzo, com'era facile prevedere, suscitò qua e là malumori e proteste contro gli autori de' pronostici, sì che corsero anche minacce da parte de' Principi, ai quali si preannunziavano danni e rovine. Ci fu persino una circostanza in cui la Corte di Milano sentì il bisogno di mobilitare tutti i suoi inviati di Bologna e di Ferrara perchè facessero ritirare dai pronostici di Girolamo Manfredi, di Marsilio di Bologna e di Pietrobono dell'Avogaro le parole che avevano ferito la suscettibilità di Galeazzo Maria Sforza, il quale, come già si vide, era un grande credente nell'astrologia e un avidissimo lettore di tali opuscoli. Dopo avere adoperato le buone maniere per raccomandare ai sunnominati astrologi di non occuparsi dei suoi affari e, occupandosene, di dirne soltanto bene, per riguardo ai sudditi, vista inutile ogni insistenza, il Duca era stato costretto di ricorrere ad argomenti più efficaci, come si può scorgere dalla seguente letterina diretta a Pietrobono dell'Avogaro:

„M^o Petro Bono. Voy astrologati e fati iudicio d'altri e non sapeti astrologare nè fare iudicio de pericoli vostri imminente, perchè il Duca di Milano ha mandato li per farvi tagliare a pezi e tutta via ne manda deli altri per fare questo, che, non potendolo uno, venghi facto all'altro; e azo credati ve dica el vero, se fate ponere mente ad le Bollete et ad le porte, trovareti che tra li altri ve capitara uno Zorzo Albenese di piccola statura et homo scuro in faza, et l'altro Johanne de Lucoli, grande, rubicondo, cum li capelli longhi di colore castano, et va uno pocho zoppo. State advertente, che non ve parlo senza casone.“ Naturalmente tali contrasti finivano sempre con piena soddisfazione de' Principi offesi,



Ptolomeus Aristoteles Sibilla Brigida Reynhardus

Gli ispiratori dell'opera. (Heidelberg, Knoblochtzer, 1488). Berlino, Biblioteca di Stato

ma contribuivano anche ad infastidire le Signorie presso le quali gli astrologi in causa si trovavano a servizio. Questo fatto non fu senza conseguenze sullo sviluppo e sul tenore di tali pubblicazioni. Chè i Principi imposero ai loro astrologi di presentare per esame i pronostici prima di diffonderli fra il pubblico e la preventiva censura rese più cauti gli autori i quali, a poco a poco, lasciata da parte ogni personalità, diedero alla loro trattazione un uniforme carattere generico e indeterminato, che diventa per i tempi posteriori come il tipo di questa letteratura.

*

I particolari che siamo venuti illustrando nelle righe di sopra mirano a fornirci la spiegazione di un fatto singolare. Mentre nell'Italia superiore l'astrologia trova la temperie più adatta a intensificare il proprio dominio e la letteratura dei pronostici si moltiplica in modo sorprendente, all'improvviso compare, si afferma e piglia piede nella Valle Padana un pronostico che viene da lontano e riflette altri indirizzi culturali e spirituali, ristampandosi nella sua forma immutata in una lunga serie di edizioni. Alludo alla „Pronosticatio“ di Giovanni Lichtenberger, uscita per la prima volta in Germania, senza nome di città e di stampatore verso il 1488, come ne può fare fede una curiosa sottoscrizione, che suona: „Datum in vico umbroso subtus quercū Carpentuli Anno Domini. M. CCCC/lxxxvjjj. Kalendas Aprilis p pegrinū Ruth in nemoribus latitantem. Cuius / oculi caligaverunt stilus tremet senio oppressus. Ualeant q̄ recto animo emē / dant. Ualeantq3 ut valere phas (sic) est qui oblatrare non cessant.“

Il volumetto, dovuto indubbiamente ai torchi di Enrico Knoblochtzer di Heidelberg, è composto di 38 carte e reca 45 incisioni in legno, che trovansi pure nella edizione tedesca uscita forse lo stesso anno presso il medesimo tipografo. Le differenze formali e sostanziali che distinguono il pronostico tedesco da quelli italiani sono molte e di notevole rilievo. Anzitutto la maggiore estensione; da 4 od 8 carte si passa a ben 36 di scrittura gotica assai stretta e compatta. In secondo luogo il libro non si riferisce soltanto all'anno della sua apparizione, ma tenta di presagire gli avvenimenti che debbono maturare entro un lunghissimo periodo, vale a dire dal 1488 al 1567. In terzo luogo l'opera è copiosamente illustrata da figure originali, che interpretano fedelmente i più importanti eventi segnalati dall'autore. Donde il libro trae una sua grazia che serve ad acuire la curiosità e l'interesse dei lettori.

Ma più profondo è il divario che si nota negli elementi dei quali la trattazione è intessuta. Il principio ispiratore dell'operetta tedesca non è soltanto l'astrologia, vale a dire la speculazione delle stelle e la ricerca della loro influenza sulle umane vicende, specialmente politiche, ma dessa si unisce e si fonde colla parte profetica, che trae le sue radici dai libri sacri e da quelli magici e cabalistici. Qui è la novità maggiore, che colorisce la narrazione di pittoresco, di simbolico e di soprannaturale.

Per tutti questi motivi il Pronostico del Lichtenberger piacque al popolo italiano, che gli fece una favorevole accoglienza quando per la prima volta ebbe occasione di conoscerlo. Ma come giunse in Italia e dove primamente fu stampato?

Libri e arte tedesca trovano già nel Quattrocento facile sbocco in Italia attraverso quella corrente d'interessi culturali che si era istituita fra i due paesi confinanti mediante i frequenti

Hic debet stare Saluator dicens summo pōtifici. Tu supplex
ora Imperatori Tu protege Rustico Tuq3 labora



I doveri del Pontefice, dell'Imperatore e del Popolo. (Heidelberg, Knoblochtzer, 1488).
Berlino, Biblioteca di Stato

pellegrinaggi diretti a Roma, coll'affuire di gran numero di studenti nordici nelle Università della Valle Padana, col continuo sopraggiungere di tipografi e di artisti in cerca di lavoro, spinti dalla fama del benessere e dell'operosità che dominavano nelle maggiori città italiane nel periodo del Rinascimento.

In tal guisa si erano venute formando nei più popolosi centri dell'Italia superiore numerose colonie di tedeschi, che attendevano specialmente all'industria e al commercio. Molti di essi praticavano la stampa e l'intaglio in legno, altri esercitavano l'ufficio di copisti e di miniatori, non pochi infine, ch'erano venuti a studiare nelle scuole italiane, s'erano poscia fermati nella Penisola a fare i medici o i maestri di grammatica. Questa condizione di cose ci spiega la presenza nel libro italiano del Rinascimento di veri e propri documenti d'incisione tedesca e l'apparire in edizioni italiane di opere uscite in Germania poco tempo prima.

A tali rapporti dobbiamo probabilmente la presenza in Italia del Pronostico del Lichtenberger, subito dopo la sua pubblicazione in Germania. Chè non mi

sembra possibile, dato il luogo dove prima comparve in edizione italiana, che il volumetto sia giunto primamente nell'Italia superiore come omaggio a qualche alto personaggio, come era avvenuto in altre circostanze (viene in mente l'invio a Borso d'Este, da parte dell'autore, del Pronostico pubblicato a Norimberga il 13 dicembre 1478 dall'astrologo Roberto da Monteregio), oppure per trovare mercati favorevoli alla sua maggiore diffusione. La sua prima apparizione infatti non ha luogo in città sede di Principato nè in uno di quei grandi empori del commercio, ch'erano alla fine del Quattrocento Venezia, Bologna e Milano.



Ptolemus Aristoteles Sibilla Brigida Reynhardus

Gli ispiratori dell'opera. (Modena, Riccociolo, c. 1490).
Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio

Veramente sulla fede del Reichling si poteva credere finora che la prima stampa in Italia del Pronostico del Lichtenberger avesse avuto luogo a Venezia lo stesso anno nel quale comparve in Germania, vale a dire nel 1488, data che l'autore dell'Appendice all'Hain e al Copinger assegna all'edizione registrata al n. 967 della sua opera, attribuendola ad un ignota tipografia veneziana. Ma la presenza in fronte a tale edizione della marca del crisma, che è quella di Niccolò e Domenico dal Gesù, la cui opera si svolge tutta fuori del Quattrocento, e più di tutto la perfetta identità della stampa, dei caratteri e della illustrazione



Ptolomeo Aristotele Sibilla Brigida Reynberdo a iij

Gli ispiratori dell'opera. (Modena, Maufer, 1492).

Modena, R. Biblioteca Estense

coll'edizione in volgare del 9 agosto 1511, che è degli stessi tipografi, ci rendono pienamente sicuri sulla contemporaneità delle due stampe, le quali secondo l'uso, dovettero seguire di pochi giorni l'una all'altra.

Messa pertanto fuori questione, perchè non quattrocentina, tale edizione, occorrerebbe pensare, qualora si volesse insistere sulla precedenza di Venezia per ragioni commerciali, ad un'altra edizione oggi perduta, anteriore a quella di Modena del 1492. Ma a tale ipotesi contrasta l'avviso che si legge in fine della stampa veneziana del 9 agosto 1511 e che per l'importanza e per la luce che reca nella questione merita d'esser dato per intero: „Essendo io Sabastian cupido de cose noue: per leqle io potesse alquanto la intricata mente con qlche piaceuolezza quella restaurare & circhato molti uolumi de libri: sono circa anni XVIII. mi uenne alle mani in Venetia sopra il ponte di rialto uno puto il quale

teneua in mano certi libri che diceua pronostici; & zonto in quel locho misser Antonio de pasqualibus de anti barimi dimando che cosa era quella. Jo dissi esser chosa molto piaceuole & non cognosciuta opera excellentissima: talmente che ne comperamo una per homo: laquale opera in uerità e composta con grande arte de astrologia: e calculata: li dicti de tutti li profeti nostri auanti el nascimento del Saluator nostro Jesu Xpo. Sotto il gouerno delli anzoli che hierarchie come le a infuse il suo bono & inuisibile Creatore & datore di tutti li beni. E per che in questa picol opereta chi diligentemente considera trouera le barbariche persecution de questa mia iustissima & felice patria sotto breue tempo passare. E ritornare in più felice stato e riposo. E parmi uedere la mirabile patientia di Job. Et se io la ho fauorita stampare questa è stata una delle cause. Cioè che il sia cognosciuto il bene

di questa nobilissima città Veneta unica nel mondo. Etiam per che secondo il mio debile ingegno. Trouo per la Geneologia di questo come turcho cioe casa octomana questo essere lultimo: doue ge sono molte altre belle cose li auctori di tale opera sono Roraldo de Alemagna Aristotile Brigida la Sibilla e Joachim. E di tal mia presumptione domando uenia da chi el se conuiene. Jo Sabastian de Venetia Contestabile della Illu-
strissima Signoria. D.V.". – Questo avviso prova due circostanze. Anzitutto che la volgarizzazione del Pronostico del Lichtenberger, pubblicata il 9 agosto 1511 a Venezia dai tipografi Dal Gesù risale a circa 18 anni prima e s'identifica quindi con quella uscita a Modena nel 1492 e più precisamente colla stampa di Pietro Maufer, com'è confermato dai medesimi stampatori nella ristampa seguita circa due mesi dopo (20 ottobre 1511), la quale nella sottoscrizione è detta „cauada da un'altra stampada in Modena per maestro Pietro francioso nel anno. M. cccclxxxii. a di. xiiii de Aprile"; in secondo luogo che anteriormente a quella data il Pronostico non era conosciuto nè stato stampato a Venezia. Ora a parte il lato suggestivo del racconto del Conestabile Sebastiano, che ci richiama a certi costumi del principio del Cinquecento (anche a Modena, come ci narra il cronista Lancelotto de' Bianchi, nel 1510 dei ragazzi andavano offrendo in vendita per le strade della città stampe popolari ai passanti), è chiaro che il Maufer, anche dopo la sua partenza da Venezia, dove per molti anni aveva esercitato la tipografia, aveva continuato a intrattenere relazioni d'affari e a smerciare libri nella città della laguna.



Ptolemeus Aristoteles Sibylla Brigida Reynhardus

Gli ispiratori dell'opera. (Venezia, 23 agosto 1511).
Roma, Biblioteca Casanatense

Accertata questa circostanza, sorge un'altra e più grave questione: quale dei due tipografi modenesi, il Maufer o il Roccociolo, ha fatto per primo conoscere il Pronostico tedesco? Perchè se il Maufer ha apposto alla sua edizione italiana anno e giorno, il Roccociolo tanto

nella edizione latina quanto in quella italiana della stessa opera non ha creduto di aggiungere nella sottoscrizione questi dati cronologici. Ciò non di meno ci sforzeremo di arrivare ad una conclusione, tenendo presenti alcuni elementi di carattere tradizionale. Quando uno stampatore nel Quattrocento poneva in commercio le due redazioni, latina e italiana, di



Gli ispiratori dell'opera. (Venezia, Danza, 1511).
Firenze, Biblioteca Nazionale

un pronostico, era generalmente solito di fare precedere quella originale, ossia la latina. Per il Roccociolo poi la cosa diventava assolutamente necessaria, in quanto l'opera gli era pervenuta in un'edizione latina e attendere la versione significava per lui il pericolo di perdere la priorità di farla conoscere. Al Maufer invece, giunto a Modena posteriormente all'apparizione della stampa latina del Roccociolo, non rimase altra via che pubblicarne il volgarizzamento, che nel contempo era uscito dalle mani di qualche letterato. Fu pertanto la tipografia modenese a far conoscere all'Italia il più importante documento di astrologia e di profezia politica uscito nel Quattrocento in Germania, a due o tre anni al massimo dalla pubblicazione fatta dal Knobloch in Heidelberg, vale a dire fra il 1490 e il 1492. E' questo il periodo, come ab-

biamo altra volta dimostrato, nel quale si svolge a Modena un'attività silografica di notevole importanza. Potrebbe anche darsi che proprio nell'abbondante materiale iconografico, onde l'edizione originaria del Lichtenberger era stata corredata, debba trovarsi la principale ragione che indusse il Roccociolo a curarne la stampa.

Portato secondo ogni probabilità a Modena da qualche tipografo in rapporto colla numerosa colonia tedesca che vi era domiciliata, il Pronostico venne subito pubblicato dal Roccociolo, colle identiche figure dell'originale, preparate nella bottega che lo serviva anche per gli altri lavori tipografici. Nello stesso tempo veniva affidato per essere volgarizzato

a qualche letterato locale, come dimostra la lezione del testo. Certe espressioni come i „capelli scortati“ invece di „accorciati“; come „mesedato alcuna falsità“ invece di „mescolata alcuna falsità“; come „desedare le galline“ invece di „svegliare le galline“ e così via, stanno a provare il luogo d'origine della versione italiana. – A questa hanno attinto tanto il Roccociolo quanto il Maufer, come appare dalla perfetta identità del testo delle due edizioni.

*

Nessun altro pronostico ebbe nell'Italia settentrionale l'onore di tante ristampe quanto quello del Lichtenberger, segno e della sua importanza e della preferenza che il popolo gli aveva accordato. Tutte queste edizioni uscirono fra il 1490 e il 1535 a Modena, a Venezia e a Milano.

Eccone l'elenco:

1. Modena, Domenico Roccociolo, s. a. (c. 1490–1492), in -4°.

Carte 48 s. num., segn. a8–f8, car. got., ll. 33, 45 legni a tratti, iniz. fior. su fondo nero.

Comincia (c. 1r): „Pronosticatio in latino. // « Rara prius non audita: que exponit ⁊ decla / rat non nullos celi influxus: ⁊ inclinationes cer / ta constellationū magne videlicet coiunctiōis / ⁊ eclipsis: que fuerant istis anis: quid boni ma / liue hoc tempore ⁊ in futuroꝝ huic mundo por / tendāt: durabitꝝ pluribus annis.”

Finisce (c. 48v): „Explicit hec pronosticatio: que durabit usqꝫ ad annum / Millesimum Quingentesimū Sexagesimū septimū / Impressum Mutine per M. Dominicū Richizola.”

Esemplare nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, il solo, a quanto consta, che esista in una biblioteca pubblica italiana. E' mancante della c. a7.



Reynardo Brigida Sybilla Aristotele Ptolomeo
A iii

Gli ispiratori dell'opera. (Milano, Scinzenzeler, 1523).
Parma, R. Biblioteca Palatina

2. Modena, Domenico Roccociolo, s. a. (c. 1490–1492), in 4°.

Carte 48, s. num., segn. a8–f8, car. got., ll. 33, 45 legni a tratti (gli stessi dell'edizione precedente), iniz. fior. su fondo nero.

Comincia (c.1r): „Pronosticatione in vulgare rara ⁊ più non / odita: la quale expone ⁊ di-

¶ *Hic stat Saluator dicens: sumo pontifici: Tu supplex
ora: Imperatores: Tu protege: Rustico: Tuq labora*



I comandi divini. (Modena, Roccociolo, c. 1490).
Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio

chiaara (sic) alcuni influ/xi del cielo: ⁊ la inclinatione de certe constella / tione: cioe della coniunctione grande ⁊ de la / eclipse: le quali sono state a questi anni quel / lo de male o d' bene demōstrano a questo tem / po ⁊ per lo aduenire ⁊ durara più anni: cioe / infino al anno Mille cinque / cento lxxij.

Finisce (c. 48v): „Finisce questa pronosticatione: la qual durara infino al / anno Mille cinque cento lxxij. // Impresso a Modena per M. Domenico Richizola”.

Nessun esemplare noto in Italia. Ci siamo attenuti nella descrizione a quello del Museo Britannico di Londra.

3. Modena, Pietro (Maufer) francioso, 1492, 14. Aprile, in-4°. Carte 48, s. num., segn. a8, –f8, car. got., ll. 30–31, 45 legni a tratti, iniz. fior.

Comincia (c. 1r): „[P] RO-
NOSTICATIONE IN vulga-
re rara ⁊ piu non odita la-
quale expoue (sic) ⁊ dechi-

ara alchuni influxi del cielo: ⁊ la incli- / natione de certe cōstellatione: cioe de la cōiun- / ctione grande ⁊ de la eclipse: le quali sono state a questi anni / quello de male o de bene dimostrano a questo tempo. ⁊ per / lo adueire ⁊ durarai (sic) più ani cioe infino al āno. Mccccclxxij.”
Finisce (c. 48v): „¶ Qui finisce questa pronosticatione laqual du / rara infino al anno. Mccccclxxij. Impressa a / Modena per maestro Piero frācioso Anno / domini. Mccccclxxxij. a di. xiiij. daprile.” – Un esemplare nella Biblioteca Estense di Modena.

4. Milano, Giov. Ant. di Farre, a spese di Messer Lazaro de Tura, 1500, 18 luglio, in-4°. Carte 48, s. num., segn. a8-f8, car. got., ll. 32, 46 legni al tratto (uno ripetuto).

Comincia (c. 1r): „Pronosticatione in vulgare rara ⁊ più non odita laquale ex / pone e dichiara alcuni influxi del cielo: ⁊ la inclinatione de / certe constellatione: cioe de la coniunctione grande: et dela / Ecclipse; lequali sono state a questi anni quello de male o de bene de / mostrano a questo tempo: ⁊ per lo aduenire. ⁊ durarai (sic) piu anni cioe / infino al anno M.CCCCC.lxvij.“

Finisce (c. 48v): „Impresso a Milano per Joanne Antonio / di Farre. Ale spexe di Meser / Lazaro da Tura. Nel anno / MCCCCC. adi xviii. di Luio.

Esemplare nella raccolta T. De Marinis (Firenze), che nel relativo catalogo (Catalogue d'une Collection d'anciens livres à figures italiens appartenant à Tammaro de Marinis-Milano, U. Hoepli, s. a., ma 1925, pag. 46, n. 112) è detto per errore unico, essendovene un altro nella Biblioteca Universitaria di Basilea e un terzo mutilo nella Biblioteca di Stato di Vienna.

5. S. n. t. (Venezia, 1500?), in -4°.

Carte 24, s. num., segn. a4-f4, car. rom., a 2 coll. di 42 ll., un grande legno.

Comincia (c. 1r): „(P) Ronosticatione Ouero Iudicio uulgare: ra / ro & piu non udito: loquale expone: & de- / chiara prima alchune prophetie de sancta / Brigida della Sybilla: & de molti altri deuoti e sancti / homini: & de moltisapi-entissimi & ualenti astrologi. / Anchora dichiara sotilmente li influxi del cielo:

& la / inclinatione: cioe coniunctione grande del eclipsi del / sole: liqual son stati a questi anni passati: & quelli han / no aduenire cioe: quello de male o de bene dimostra / no a questo tempo: secondo lo influxo celeste per ue / ra astrologia: & durara qsti tali influxi piu anni cioe / comenzando del. M. ccccl. & durera fin del. Mille / cinquecento e sisanta-sette come apertamente & chia- / ramente potra lezendo cognoscere“. Bianco il verso. Finisce (c. 24r): « „Exemplum p̄ pptie transmise de curia Romana“. (Quindi): „Finis“. Non conosco alcun esemplare di questa edizione, posseduta e descritta soltanto dal principe d'Essling, „Livres à figures vénitiens“, ll°, p. 2°, pag. 497, n. 1249.

dū deuoluet loci quoq; coniunctionis perfectio ad .xix. arietis gradū deriuatus ibide recipit gradus directionis ab ascendente ad .xii. Scorpionis gradum peruenit: cuius Venus diuisor est.
 ¶ Hic stat Saluator dicens: sūmo pontifici: Tu supplex ora: Imperatori: Tu protege: Rustico: Tuq; labora.



I comandi divini. (Venezia, 23 agosto 1511).
 Roma, Biblioteca Casanatense

6. Venezia, (Nicolò e Domenico dal Gesù), 1511, 9 agosto, in -4°.

Carte 40 num., segn. a4-k4, car. rom., ll. 40-42, 45 legni a tratti, segno del crisma su fondo nero nella pagina del titolo e un riquadro floreale su fondo nero (che racchiude a c. 2 le sentenze di Tolomeo, Aristotele, la Sibilla, Brigida e Lulardo); iniziali fiorite su fondo nero.

**Qui seguita la figura del Salvatore che dice al Summo Pontifice . Tu
supplice ora. a lo imperatore. Tu defende. al rustico. Tu lauora.**
Tu supplice ora



I comandi divini. (Milano, Scinzenzeler, 1523).
Parma, R. Biblioteca Palatina

Comincia (c. 1r): „Pronosticatione in vulgare rara & / piu nō udita laq̃le expone & dechia ra alchuni influxi del cielo: & la inclina / tione de certe constellatiōe: cioe de la cōiunctione grande & dela Ecclipse: lequa / le son state a questi anni q̃llo de / male: o de bene dimostrano a questo / tēpo: Et per lo aduenire: & durara piu / anni: cioe ifino all anno M.CCCCC. lxxvii.“

Finisce (c. 39v): „Qui finisce questa pronosticatione laqual / durara infino al anno Mccccclxxvii. / Impressa in Venetia nel Anno Mcccccx. adi. ix Agosto“. Carta 40r. Avviso di tale Sebastian di Venetia Contestabile della Jllustrissima Signoria, editore dell'operetta. Bianco il verso. Un esemplare nella R. Biblioteca Estense di Modena (mancante delle carte 1, 2 e 4) e uno completo nella Biblioteca Landau di Firenze. 7. Venezia, (Nicolò e Domenico dal Gesù), s. a. (1511), 23 agosto, in -4°.

Carte 40, di cui 39 num. e una bianca, segn. a4-k4, car. rom., 40 ll., con crisma e fregio floreale, come nel n. 6 e 45 legni, in tutto eguali a quelli della precedente edizione.

Comincia (c. 1r): „Pronosticatio in latino // Rara & prius non audita: quae exponit & declarat non- / nullos coeli ifluxus: & iclinationē certarū constella- / tionū magne uidelicet cōiunctiōis & eclipsidis: / quae fuerāt istis annis: quid boni mali- / ue hoc tempore & in futurū huic mūdo portēdant: Durabit- / q3 pluribus Annis“.

Finisce (c. 39v): „Explicit haec pronosticatio: quae durabit / usq3 ad annum Millesimum Quingen-/tesimum sexagesimum septimum. / Impraesum (sic) Venetiis die / uero. xxiii Augusti“. Tre esemplari a Roma, rispettivamente nella Biblioteca Nazionale, nella Casanatense e nella Vaticana.

8. Venezia, Paulo Danza, 1511, in-4°.

Carte 36 s. num. (l'ultima bianca), segn. A4-J4, car. got. di 2 grandezze, ll. 37, fregio a intrecci su fondo nero nella prima pagina e 47 legni a tratti delle figure tradizionali, ma ridotte e variate, e con 5 nuove minori di carattere sacro. Iniziali figurate su fondo nero. Due vignette sono doppie (cap. 6° e 7° della prima parte).

Comincia (c. 1r): „(P) Ronosticatione Overo Judicio vulgare: raro e piu nō udito: loquale ex- / pone et dichiara / prima alchune p- / phetie de Sancta Brigida e deala / Sybilla: Et de molti altri Sancti / homini: e de molti sapienti astro-/loghi: Et altre prophe- tie azonte / Anchora dichiara sutilmēte li in / fluxi del cielo: et la inclinatione: cioe con- iūctione grāde del eclipsi del / sole: liquali son stati a q̄sti anni pas / sati: et q̄lli hāno aduenire cioe: q̄l / lo de male

o de bene demōstrano a q̄sto tēpo: secondo lo influxo ce / leste p va Astrologia: / e durera q̄-/sti tali i fluxi più āni cioe i fino lāno / M.CCCCC lxvii. Come apertamente / potrai leggendo cognoscere.“

Finisce (C. 35r): „Dato il borgo umbroso sota la quercia de Carpentulo anno do / mini. Mccccclxxxviii. in le kalende de Aprile per peregrino Ruth / ascoso in li boschi: li occhi del quale sono già caliginosi. et il stilo / trema oppresso da la senectū. Et stare possino sani quelli che emen-/deranno cum drito animo. Et stare possino bene come è lecito sieno / quelli che non cesseno abaiare“. (E sotto la vignetta a c. 36v): „« Finisce questa

no al canto de laquila: stimo certamēte non li bauerē mefedato alcuna fal- fite: domando perdono cum humilia. »



Le profezie della Sibilla. (Modena, Maufer, 1492).
Modena, R. Biblioteca Estense

pronosticatione: la qual durara infino al / anno Mille cinque cento. lxxij. // « Impresso ne la Inclita Cita de venetia per Pau-/lo Danza: a laude & gloria di legenti. i5ii. – Segue un: „Exemplum p phetie transmise de curia Romana“ (cfr. n.5). – Un esemplare nella Biblioteca Nazionale di Firenze.

9. Venezia, (Niccolò e Domenico dal Gesù), 1511, 20 Ottobre, in-4°.

¶ *Hic comburunt alee & vestes seculares difformes: rostra cal
cioz iuxta papam abscondunt: & pili decurrant p huc pphetā*



Si abbruciano i tavolieri ecc. (Modena, Roccociolo, c. 1490).
Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio

Carte 32, s. num., segn. A4 – H4, car. rom., ll. 44, crisma su fondo nero nella pagina del titolo e 45 legni, alcuni dei quali (n. 17) non più eguali a quelli delle edizioni precedenti dello stesso tipo-grafo, ma rimpiccioliti e ridotti, tratti direttamente dall'edizione di Paolo Danza, descritta di sopra (n. 8).

Comincia (c. 1r): „Pro-
nosticatione in vulgare
rara & più non udita la-
quale / expone & dechi-
ara alchuni influxi del
cielo: & la in-/clinatione
de certe constella tiõe:

cioe dela con / iunctione grande & de la ecclipse: lequa-/le sono state a questi anni q̃llo
de male: o de bene dimostrano / a questo tēpo: & per lo aduenire. Et durara piu / anni: cioe
infino a lanno. M. CCCCC. LXVII.“

Finisce (c. 32r): „¶ Qui finisce questa pronosticatione laquale durara infi-/no al anno.
M. ccccc. lxxij. Impressa in Venetia nel / anno. M. CCCCC. XI. adi. xx. Octobrio ca-/uada
da unaltra stampada in Modena / per maestro Pietro francioso nel / anno. M. cccc. lxxxii.
adi. / xiiii de Aprile.“

Esemplare nella Biblioteca Marciana di Venezia, mancante della carte B, B4, D4. La profezia latina, che nell'edizione precedente seguiva alla sottoscrizione, qui è data nella forma volgare a carta 26v, alla fine della seconda parte, dove nella stampa del 9 agosto non figura affatto e vi è anzi un largo spazio vuoto.

10. Milano, Gio. Angelo Scinzenzeler, 1513, 28 settembre, in -4°.

Panzer VII. p. 392, n. 124. Non si conosce alcun esemplare.

11. Milano, Gio. Angelo Scinzenzeler, 1523, 21 aprile, in -4°.

Carte 40, s. num., segn. A8–E8, car. rom. (gotico solo il carattere delle due prime righe del titolo), ll. 42, 46 legni a tratti, eguali a quelli del n. 4, salvo due casi (la figura del verso di c. D5, è ripetuta al verso di c. D6 e quella di c. D8 rappresenta soltanto la battaglia,

mentre nell'ediz. del 1500 c'è anche il castello e un bosco), iniziali fior. su fondo nero. Comincia (c. 1r): „Pronosticatione in vulgare ra- / ra ꝛ piu nō odita laquale ex- / pone e dichiara alcuni influxi del cielo: / & la inclinatione de certe constellatio / ne: cioe de la coniunctione gran / de: & dela eclipse: le quale so / no state a q̄sti anni quel / lo de male o de bñ / demōstrao a que / sto tēpo: & p lo / aduēire. & du / rara piu āni / cioe i fino / al āno. M. / D. lxxvii.“

Finisce (c. 40r): „¶ Qui finisce questa pronosticatione laquale durara infino a lanno. M. / ccccc. lxxvii. / ¶ Impresso in Milano per Joanne Angelo Scinzenzeler. Ne lanno. M. ccccc. xxiii. adi. xx de Aprile.“

Esemplare nella R. Biblioteca Palatina di Parma, rimasto sconosciuto al Kristeller, il quale mette in dubbio l'esistenza di questa edizione, che cita dal Catalogo Yemeniz. Cfr. „Die Lomb. Graphik der Renaissance“, pag. 152.

12. Venezia, (Niccolò e Domenico dal Gesù), 1525, 13 Settembre, in-4°.

Carte 28 s. num., segn. A4-G4, car. got., ll. 47, crisma nella pagina del titolo e 45 legni.

Comincia (c. 1r): Pronosticatione in vulgare rara e piu nō / odita laquale expone ꝛ dichiara alchuni / influxi del cielo: ꝛ la inclinatione

de certe constellatione: . . . Et durera piu anni: cioe infino a l'anno. / M.D.lxxvii“.

Finisce (c. 28v): „¶ Qui finisce questa pronosticatione laquale durara infino al anno / M.ccccc.lxxvij. Impressa in Uenetia nel anno M. ccccc.xxv. / adi. xij septembrio. Cauada da unaltra stampada in / Modena per maestro Pietro francioso nelanno / M.cccc.lxxxij. adi xiiii de Aprile. / Laus Deo.

¶ Qui sta vna monaca apostata cioe fugita del monasterio.

¶ Capitulo decimo.



Era anchora le donne lasciu e delicate per venere. laquale e posta in la quinta casa menando la vita epicurea cioe ben mangiare ꝛ meglio beuere a similitudine de Sardanopolo ꝛ cosa difficile fera a redurle a vita pudica ꝛ boneſta. ꝛ rendera eſſe donne parate ꝛ prompte ꝛ ſollicite ad ogni libidine proſtrato ꝛ venduto il loro pudore. ꝛ de queſto ne conſeguiranno gloria ꝛ bonore ſecondo il giudicio del populo. Et quello medefimo faranno le ſacre monache per marte che occupa la terza caſa. lequali certamente adornanti il corpo ſuo cum odozi ꝛ vnguenti ſeranno ala luxuria ꝛ in boneſta vita inerte. Et coſi ſoſtegnerranno i vicij de ogni impurita butandose orieto ale ſpalle la pudicia ꝛ la caſtita.

f ii

La monaca dà l'addio al convento. (Modena, Maufer, 1492).
Modena, R. Biblioteca Estense

Esemplare nella Biblioteca Nazionale di Napoli, al quale mancano le prime due carte e sono legate per errore in principio le carte Dii e Diii. Notevole perchè è la prima volta che lo stampatore Dal Gesù adopera il gotico per il Lichtenberger.

13. Venezia, s. t., 1532, 20 giugno, in-8°.

Carte 48 num. (l'ultima è bianca), segn. A8-F8, car. rom., ll. 39, 45 legni.

Comincia (c.1r): „Pronostication in vulgare rara e piu / non udita la quale expone / et dichiara alcuni influ / xi del cielo Et durera piu anni, cioe infino a l'anno / M.D.LXVII.



Asceranno molte secte & culture de altre cose in breui anni. foeto questi tempi prenotati. Venendo adonq l'homo sauo & ora

L'uomo dotto che insegna al popolo. (Milano, Scinzenzeler, 1523).
Parma, R. Biblioteca Palatina

Finisce (c. 47): „Qui finisse questa Pronosticatione Impressa in Venetia nel anno / M.CCCCCXXXij adi. xx / junii. Cavada da un altra stampada in Modena per maestro Pie / tro Francioso nel anno. M. / cccclxxxij. adi. xiiii de Apri / le. Laus / Deo“ (Nel verso): „Sonetto in atto de prophetia. / sopra l'Italia / FINIS. – Nessun esemplare noto in Italia. Esiste nel Museo Britannico.

*

Ben tredici sono dunque le edizioni stampate in Italia, tra latine e volgari, a noi comunque note, del Pronosti-

co del Lichtenberger: numero veramente cospicuo per un'opera straniera e per il breve periodo di tempo nel quale la loro stampa è compresa. La cosa sembra tanto più singolare in quanto per la Germania nel periodo che va dal 1488 al 1532 non si numerano più di 15 edizioni tra latine e tedesche. – Ed ora una prima domanda: In quali relazioni sta il testo originario latino con quello reso noto in Italia?

La lezione latina data tanto dal Roccociolo quanto dalla tipografia veneziana del Dal Gesù è identica a quella dell'edizione di Heidelberg, salvo lievi differenze dovute ad erronea interpretazione di qualche abbreviatura. E' da notare però che mentre in quella di Modena si trova la falsa sottoscrizione dell'originale (Datum in vico umbroso subtus quercum Carpentuli Anno domini M.CCCC. LXXXVIII etc.), di essa non vi è segno in quella di Venezia.

Un'aggiunta posteriore all'edizione originaria è l'„Exemplum prophetie transmissae de curia Romana“ e perciò non compare nel Roccociolo (e neanche nel Maufer); mentre è riportata nella forma latina, dopo la sottoscrizione, nell'edizione del Danza e in quella del 23 agosto (1511) del Dal Gesù dopo il Cap. 37 della seconda parte dell'opera (c. 32). Compare pure allo stesso posto, volgarizzata, tanto nell'edizione di Venezia del 1500 quanto in quella del 1525.

Questo homo sancto predica al populo in la cathedra.
Capitolo. xxxvii.



ranno chiamati homini euangelici.



Absequē
 remēte su
 bito dio
 suscitara
 altri tre
 homini
 sanctissi
 mi vno

oa puo laltro simili de virtu e
 miraculi: liquali confirmarano
 li beati de lo antecessore sotto il
 regimento del quale el stato de
 la ghesia recrefcera: e questi se

**Segnita la tertia parte de questo opusculo Tu laico se
 afatica acio che tu sostenti quei inedefimi.**

Ani sta lo arator nel campo e il lavoratore in la vigna.



Esta adel
 so tertio
 che alcūe
 cose heno
 oicte del
 stato del
 vulgo. o:
 ne molte

rize seranno infra li homini pri
 uati: molte anchora cōtentioni.
 amazamenti. accusationi. vincu
 li et prigioni. odij e combatti
 menti: lequale cose receueranno
 varietta secondo la differentia di
 climi.

B

L'uomo che predica al popolo e l'aratore col lavoratore della vigna. (Venezia, Danza, 1511).
 Firenze, Biblioteca Nazionale

Per quanto si riferisce poi alla traduzione italiana, confermato il giudizio sul luogo d'origine, risulta chiaro anche ad un superficiale esame che tra la lezione data dal Roccociolo e quella del Maufer non esistono differenze. Quanto alle altre edizioni italiane, si può dire che le ristampe di Nicolò e Domencio dal Gesù dipendono da quella del Maufer, come è affermato nelle relative sottoscrizioni, mentre quella del Danza sembra in più stretto rapporto con quella del Roccociolo, presentando essa la finta sottoscrizione della stampa originale tedesca. Ma è bene precisare che il Danza ci ha dato un testo più corretto di tutti gli altri stampatori.

Anche le edizioni milanesi non presentano che impercettibili varianti da quelle di Modena. Assai più interessante è l'indagine che resta a fare sulla decorazione iconografica che l'operetta del Lichtenberger ebbe in Italia. Due fatti sono subito da mettere in chiaro prima di addentrarci in questo argomento. Anzitutto che gli intagliatori in legno si attennero

**Juditio sopra tutta la Italia quale e stato
trouato nella Citta di Roma in vna
pirramida sotto terra stata qua
ranta quatro anni
cosa. B.**



Comencia del .1530. per Rottomo.



Gio. Caracciolo: Juditio sopra tutta Italia. — Frontispizio. (Modena, Bergolli, c.1530).
Firenze, Raccolta G. Martini

strettamente agli originali tedeschi nel preparare le figure e in secondo luogo che tra un gruppo e l'altro di edizioni esiste notevole divario per quanto concerne il materiale illustrativo, nel quale gli artisti locali lasciarono una loro particolare impronta.

Nelle figure delle edizioni del Roccociolo il tratto spesso e rude e il disegno privo di grazia ed eccessivamente duro tradisce l'arte di un piccolo centro, lenta nello sviluppo, insieme con una viva preoccupazione nell'artefice di non dipartirsi dalle forme dell'originale. Ma la minuta cura dei paneggiamenti e certa vigoria di composizione sono proprie delle correnti artistiche della regione emiliana. Si osservi a tale proposito il grande legno che rappresenta i cinque ispiratori dell'opera (c. a 3) e la figura della Sibilla Cumea che tiene la stella in mano (c. b 5).

Una maggiore castigatezza di linee e di disegno è facile sorprendere nell'edizione del Maufer. Qualcuna delle sue figure ci fa pensare alla silografia ferrarese. Il senso di malinconia che transpira dal volto della monaca che dà l'ultimo addio al convento e il languore che è nello sguardo delle donne pregnavanti superano la valentia degli artisti di Modena (c. f 1 e f 2).

Una grande differenza corre fra le edizioni di Modena e quelle di Venezia nell'espressione e nell'atteggiamento delle figure. Alludo all'edizione del 1500 e a quella del Danza del 1511, che copia il primo grande legno dell'edizione precedente, che è pure l'unico, dal tratteggio spesso e vigoroso, circondandolo da tre lati di una cornice formata da tre pezzi diversi. Le vignette del Danza (non tutte originali) hanno per lo più una grazia nuova che trae dalla semplicità del tratto e della movenza delle linee un'attrattiva tutta speciale. Una novità si ha qui nel fatto che le figure, ad eccezione della prima che presenta i cinque personaggi Reinardo, Brigida, Sibilla, Aristotele, Tolomeo, sono assai ridotte di dimensioni e arricchite di nuovi elementi. Così alcune vignette si animano di nuova vita e presentano gli sfondi popolati di casette e di colline; come il legno della colonna sulla quale non compaiono che due piedi (c. f 1), o come quello che raffigura Santa Brigida (c. f 4) o l'altro coll'autore del libro ginocchioni in preghiera (c. B 1). Altrove invece l'artista dà alla composizione una vivezza nuova, come nella scena della partoriente (c. G 2) e in quella del lavoratore del campo e della vigna (c. H 1). Noto infine che in questa edizione manca l'ultima vignetta con Lulardo che inganna le donne, la quale è sostituita colla figura del religioso che è a c. G 2. Appartengono al Quattrocento i legni onde sono illustrate le edizioni milanesi (1500, 1523 e forse anche 1513). Una maggiore precisione di disegno e un più vivo senso del reale distinguono queste figure da quelle delle edizioni modenese, alle quali le avvicina invece certa cura dei panneggiamenti e dei particolari. La scena dell'uomo dotto sulla cattedra del cap. 29 (c. D 4), dove la gioventù maschile è divisa da quella femminile, l'altra della distruzione dei tavolieri e delle vesti, del cap. 35 (c. D 7) e quella della monaca apostata del cap. 10 (c. E 3) ci rivelano un artista che ha senso di eleganza e spirito d'osservazione. In queste edizioni poi è da notare la ripetizione nel frontispizio della figura della donna (Sibilla) „cum il pepulo pendente in terra haudente una stella in la sinistra“ che si trova nel cap. 4^o (c. B 3), alla quale viene dato qui il nome d'Astrologia.

Sono invece del Cinquecento i legni che hanno servito per le edizioni di Nicolò e Domenico dal Gesù. L'artista veneziano appartiene ad una corrente che cerca i maggiori effetti nella ombreggiatura. Ma nei particolari è debole e i suoi personaggi non hanno vita. Nelle ultime due ristampe di questi tipografi alcune delle vignette sono sostituite con altre più ridotte, copiate da quelle del Danza.

*

Le figure del Pronostico del Lichtenberger trovarono impiego anche in altre opere. Già l'Essling (n. 1252) ha segnalato l'uso di uno dei legni della edizione latina del Dal Gesù nell'opera: *La Vita de Sancto Angelo Carmelitano martire ecc.* (S. l. e a.). Posso aggiungere a questa notizia l'altra che la stessa composizione ha servito ad ornare il frontispizio dell'opuscolo: „De la vera Pronosticatione del Diluvio del mille e cinquecento e ventiquattro. Composto per lo excellentissimo Philosopho Thomado da Ravenna“ (s. n. t.), dedicato a

Guido Rangone. Si tratta del grande legno che prescrive i compiti del Papato, dell'Impero e del Popolo.

L'uso di tale legno con valore ornamentale in frontispizi di pronostici si giustifica colla pratica corrente nella tipografia della fine del Quattrocento e dé primi decenni del secolo successivo. Ma il caso che veniamo ora a segnalare è del tutto eccezionale, perchè ci troviamo di fronte ad un largo impiego di legni del Pronostico del Lichtenberger, fatto in una pubblicazione il cui argomento non ha alcun rapporto con essi. Si tratta dei legni delle due edizioni del Roccociolo (1490–1492) che in numero di cinque si trovano inseriti in una rarissima stampa, senza indicazioni tipografiche, ma uscita a Modena verso il 1530 coi caratteri del Roccociolo stesso, vale a dire alla distanza di circa quarant'anni dalla loro prima apparizione.

L'opuscolo, di 4 pagine, in-4°, è così intitolato: „Juditio sopra tutta la Italia quale è stato / trouato nella città di Roma in una / pirramida sotto terra stata qua / ranta quattro anni / cosa B. / † / ¶ Comencia del. 1530. per Noturno.

Si tratta di un poemetto in terzine, composto dal celebre Antonio Caracciolo, noto sotto il nome di Notturmo Napoletano, del quale verso questo tempo, nella vicina Bologna, Gerolamo Benedetti pubblicava in graziose edizioncine, illustrate da legni, vari componimenti poetici volgari, di carattere popolare, con riferimenti quasi sempre a fatti contemporanei.

Sotto il titolo, nel frontispizio del nostro Juditio è riprodotta l'ultima vignetta del Pronostico del Lichtenberger, che rappresenta Lulardo in atto di pigliare denaro da due donne. Chiude la pagina nel margine inferiore un legno, costituito da due fregi accostati, in tutto diversi. La pagina seguente si apre con una esortazione „Al benigno lettore“ che suona:

Surgi, e dormienti peccatori
chel tempo e gionto ꝛ più nō salontana
Di morte: peste: ruina: ꝛ rancori
guerra: con carestia cotidiana
Angustie: affanni grandi con dolori
ꝛ gran macello fia di carne humana
Tal che de uiui fia un sol conforto
che invidia porteran a quel che morto
Adonque io te exorto
Aritornare a Dio con penitentia
mutando ti: mutera sua sententia.

Sotto questi versi riempie il rimanente spazio della pagina un altro legno del Pronostico: quello che nell'edizione latina del Roccociolo trovasi nel verso di c. a7 e rappresenta il sommo pontefice in orazione fra cardinali e diaconi.

Nella pagina seguente comincia il poemetto in terzine, senza titolo, coi versi seguenti: „Conuertiti al Signor supba Italia / tâte volte chiamato: hor nō star piu / chio temo chel pentir piu nō ti valia /, e finisce a c. 4r colle parole: Tempo e chapri gliochi perspicaci / ad emendarti hormai che ad cio tinuita / il mondo: el ciel: ma contra ipertinaci /

Vendetta: ⁂ sangue: ogni iustitia crita. Finis". Lo spazio rimasto bianco della pagina è occupato da un altro legno del Pronostico, quello che nella citata edizione si trova nel verso della carta b4 col titolo: „Lupus aperto ore qui fugat aquilam et pullus sub arbore in terra sedet tristis".

L'ultima pagina dell'opuscolo è tutta occupata da due legni disposti uno sotto l'altro. Il primo è quello che s'incontra nell'edizione del Roccociolo a carta e2 e rappresenta un re in trono che ha al fianco destro la sua guardia del corpo e a sinistra parecchi personaggi in ginocchio che gli consegnano i libri delle leggi. L'altro legno è quello che si trova nel verso della carta b6, colla rappresentazione dei sette principi elettori intorno all'aquila (simbolo dell'Impero) su d'una nave quasi sommersa.

Benchè caratteri e legni siano del Roccociolo, pure la stampa non è uscita dalla tipografia del fecondo stampatore modenese.

Nel 1518 gli eredi di Domenico Roccociolo avevano ceduto la tipografia con tutti gli attrezzi, i caratteri e i legni ai fratelli Bergolli, i quali continuarono a dare impulso alla produzione popolare, ch'era stata una delle maggiori fonti di guadagno del Roccociolo, pubblicando numerose operette religiose e poemetti in volgare.

Questo genere di stampe non solo era di facile smercio ma richiedeva pure minori cure e permetteva di sfruttare senza troppi scrupoli il copioso materiale silografico che si era accumulato nella tipografia durante parecchi decenni di attività. La maggior parte di tali umili stampe sono andate distrutte e perdute. Questa della quale parliamo, si è conservata forse in un solo esemplare, che si trova presso Giuseppe Martini di Firenze.

L'uso dei legni della vecchia edizione del Pronostico del Lichtenberger in questo libretto più che col genere della composizione poetica si connette colla consuetudine invalsa nel periodo del Rinascimento di curare colla stampa il godimento dello spirito insieme con quello degli occhi. La diffusione del senso artistico e decorativo fra i vari strati del popolo impose allora all'arte tipografica nuovi doveri. La tradizione che vuole la stampa popolare illeggiadrita da figure o da elementi decorativi data da questo tempo. Ma l'apparizione di tali scene può anche essere un segno della popolarità che esse erano venute acquistando in seguito alla larga diffusione in Italia del Pronostico tedesco.

QUELLEN ZUR GESCHICHTE DES BAMBERGER BUCHDRUCKS IM FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON GOTTFRIED ZEDLER

Ich habe früher (Veröff. d. Gutenb. G. /XXI, S.91) schon mit Bedauern feststellen müssen, daß unter den städtischen Gerichtsbüchern zu Bamberg, die der dortige Historische Verein wieder zusammengebracht hat, gerade die für das Ende der fünfziger sowie für die sechziger und siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts in Betracht kommenden Bände fehlen. Im Jahre 1927 habe ich meine Nachforschungen in Bamberg wieder aufgenommen. Meine leise Hoffnung, daß durch die inzwischen erfolgte Unterbringung des Archivs des Bamberger Historischen Vereins im dortigen Staatsarchiv und die damit verbundene sachgemäße Repertorisierung neue Fingerzeige für die Geschichte des Bamberger Frühdrucks zum Vorschein kämen, wurde leider nicht erfüllt. Ich hatte mich durch Einsichtnahme in die alten Gerichtsbücher von ihrer Ergiebigkeit an Nachrichten über Personen, die mit dem Bamberger Buchdruck des 15. Jahrhunderts zusammenhängen, schon 1910 überzeugt, ohne indessen damals Aufzeichnungen zu machen, da mein ganzes Interesse durch die Nachforschungen über Albrecht Pfister in Anspruch genommen wurde. Bei der diesmaligen Durchsicht dieser Gerichtsbücher habe ich es nicht unterlassen, alles, was darin irgendwie für die Geschichte des Buchdrucks von Interesse ist, genau zu verzeichnen. Irgendwelche Notizen, die unmittelbar für die früheste Bamberger Druckgeschichte zu verwerten wären, sind mir nicht begegnet. Dagegen finden sich die Namen des Bamberger Druckers Sensenschmidt und seiner Gattin Apollonia geb. Pfeil sowie von Sensenschmidts Schwager und Nachfolger Pfeil in den uns erhaltenen Gerichtsbüchern nicht selten. Ich habe alle Gerichtsbücher, soweit sie Nachrichten, die den Bamberger Buchdruck betreffen, überhaupt enthalten konnten, durchgesehen, habe aber festgestellt, daß nur zwei, Nr. 4 und 5 dafür in Frage kommen. Weder in Nr. 3, das die Jahre 1452–1455 umfaßt, noch in den späteren Gerichtsbüchern, die ich auf die Möglichkeit hin, daß in ihnen frühere Verhältnisse erwähnt werden könnten, ebenfalls sorgfältig durchgesehen habe, bin ich auf irgendeine in dieser Beziehung bemerkenswerte Nachricht gestoßen. Nr. 4 umfaßt die Jahre 1481–1497 und Nr. 5 die Jahre 1486–1491. Im ersteren sind uns Protokolle über solche Gerichtsverhandlungen erhalten, deren Gegenstand sich nicht unmittelbar erledigte, sondern erst künftig zum Austrag kam, während im zweiten nur kurz und zwar meist nur unter Angabe des Verhandlungstages sowie der Namen der streitenden Parteien solche Prozeßfälle aufgeführt sind, die wenigstens in der Hauptsache sofort entschieden werden konnten. Nr. 4 ist somit das für unsere Zwecke wichtigere Gerichtsbuch. Ich gebe zunächst die betreffenden Stellen aus ihm wieder unter Angabe der Blattzahl, indem ich zum leichteren Verständnis der einzelnen Eintragungen jedesmal ein kurzes Regest vorausschicke. Wenn ich auch die meist bloße Namen enthaltenden Angaben aus Nr. 5 hier zum Abdruck bringe, so könnte man fragen, ob die Wiedergabe auch dieser Nachrichten gerechtfertigt erscheint. Ich brauche aber nur

darauf hinzuweisen, daß z. B. aus Eintrag 25 ohne weiteres ersichtlich ist, daß Hans Sensenschmidt damals schon nicht mehr am Leben war. Die Einträge zeigen, in welcher fortwährenden Geldnöten ein sonst leistungsfähiger Buchdrucker wie Sensenschmidt sich befand, und lassen vermuten, daß uns mit den oben bezeichneten verlorenen Bamberger Gerichtsbüchern eine reiche Fundgrube zur Geschichte des Bamberger Frühdrucks abhanden gekommen ist. Im übrigen liegt es mir hier fern, die aus beiden Gerichtsbüchern unter fortlaufender Nummer wiedergegebenen Eintragungen für die Geschichte des Bamberger Buchdrucks weiter auszunutzen.

GERICHTSBUCH NR. 4

1. Bamberg. 1482 April 2. Meister Hans Sensenschmidt, der Buchdrucker, und seine Frau Apollonia bekennen Anna Münzmeister und deren Erben für eine auf ihrem Haus in der Aue lastende Hypothek zur Zahlung von 5 rhein. Gulden jährlich verpflichtet zu sein. Nach einer Bamberger Lokaltradition soll das Sensenschmidtsche Haus mit dem in der Augasse gelegenen Besitztum des Seifensieders Dürr identisch sein. Dagegen spricht aber, daß letzteres frei für sich liegt, während das Sensenschmidtsche Haus als zwischen zwei anderen Häusern gelegen bezeichnet wird.

Bl. 40^v u. 41^r.

Meister Hanns Sensenschmit Buchdrucker vnnnd Appolonia seine eliche wirtin haben bekannt mit besambter hant von wegen sollicher funff guldein ewigs jerlichs zinses so sie Annen Muntzmeisterin vnnnd iren erben von vnnnd auss irem hause vnd hofreit in der awe zwischen Heinrici Merkleanns pfragners vnnnd Franntzen Kunigs hewseren gelegen jerlichen vnnnd ewighen zugeben schuldig weren vnnnd die Hanns Mann ir vorbesitzer Kungundten Ortlerin seligen darauff verkaufft vnnnd zu kauffen gegeben vnnnd sein stadel vnnnd velt vor dem langen thor gelegen das im an dem spital am Sannde mit kauffe kumen ist, darein vnnnd dartzu versetzt ist, nach laut des kauffbriues vnter der stat Bamberg anhangendem insigel besigelt aussgangen, der benannten Kungundten Ortlerin über den gemelten kauff gegeben also das sie ire erben vnnnd nachkomen sollich hiuorgemelt funff guldein ewigs gelts zu yeder zinszeit geben aussrichten vnnnd bezalen solten vnnnd wolten one des hiuorgenannten spitals vnnnd seines stadels vnnnd felds scheden ongeuerd. Testes Heinrich Hasentzagel vnnnd Heinrich Kellner. Actum feria III^a post palmarum anno etc. lxxxij^{do}.

2. Bamberg 1482 April 2. Meister Hans Sensenschmidt, der Buchdrucker, und seine Frau Apollonia verpflichten sich Hans Mann, dem Vorbesitzer ihres Hauses, wie aus Eintrag 1 hervorgeht, 90 rhein. Gulden am nächsten 11. November zu zahlen und setzen dafür ihr Haus als Pfand ein.

Aus der Randbemerkung ersieht man, daß diese Schuld nicht pünktlich beglichen werden konnte, sondern die endgültige Erledigung erst volle 9 Monate nach dem vereinbarten Termin erfolgte.

Bl. 41^r.

Meister Hanns Sensenschmit buchdrucker vnd Appolonia seine eliche wirtin haben bekannt mit besambter hant Hannsen Mannen vnnnd seinen erben newntzig guldein reinischer gennger vnnnd genemer lanndswerunge sollich summ guldein gemelter werunge miteinander zu

geben vnnd zu betzalen auff sannd Merteins tag schirstkumende onuertzugk vnnd on sein vnnd seiner erben scheden ongeuerde vnnd dafur haben sie im vormeniglich zu pfande eingesetzt ir hause vnnd hofrait in der awe zwischen Heinrici Mercklens vnnd Franntzen Kunigs hevsern gelegen mit allenseinen zugehorungen zu enndehafftein rechten ongewerde. Testes et actum quibus supra (vgl. Eintrag 1).

Der letztere Eintrag durchgestrichen und am Rande vermerkt (von gleicher Hand mit anderer Tinte):

Hanns Mann iussit deleri feria III^a post vincula Petri anno etc. LXXXIII (1483 August 1). Testes Jorg Zollner et Steffan Ipszheimer.

3. Bamberg 1483 August 5. Meister Hans Sensenschmidt, der Buchdrucker, und seine Frau Apollonia verpfänden Oswald und Georg Zollner, die für eine von Sensenschmidt dem Bamberger Domkapitel zu nächsten Weihnachten zu zahlende Schuld von 200 rhein. Gulden als Bürgen haften, ihr Haus und ihre gesamte Habe.

Dieser Eintrag ist, ohne daß ein Datum vermerkt ist, durchgestrichen. Daß dies erst erheblich später als Weihnachten 1483 geschehen ist, ergibt sich aus dem Eintrag 5, aus dem hervorgeht, daß die Bürger Zollner haftbar wurden und Sensenschmidt ihnen noch am 10. März 1487 den Betrag von 93 Gulden schuldete.

Bl. 88^v und 89^r.

Meister Hanns Sensenschmit Buchdrucker und Appolonia sein eliche wirtin haben bekannt mit besambter hant von wegen als sie die ersamen vnnd weisen Oswalten vnnd Jorgen die Zollner geuettern gein den erwirdigen vnnd wirdigen vnnsern gnedigen hern des cappitels im thumstift zu Bamberg vmb zweyhundert guldein reinischer lanndswerunge auff weyhenachten schirstkumende zu geben vnd zu betzalen nach laute der verschreibung daruber begriffen zu vnuerscheiden burgen gebeten vnnd versetzt haben also das sie sie von sollicher burgschafft vnnd leistung ob die zu schulden vnnd herung komen gutliche entheben ledigen losen vnnd vnclaghafft halten haben vnnd machen sollten vnnd wolten onuertzugk vnnd on alle notrecht sundern on alle ire vnnd irer erben scheden ongeuerd vnnd dafur haben sie in vormeniglich zu pfande eingesetzt ir hause vnnd hofreit in der awe zwischen Franntzen Kunigs vnnd Hannsen Zehenders hewseren gelegen mit allen seinen zugehorungen vnnd sunst alle ire habe vnnd gutere varende wagende vnnd ligende die sie ytzunden hetten vnnd zeitlich gewynnen mochten, nichts vnnd keine aussgenomen, zu enndehafftein rechten nach statrecht in Bamberg ongeuerd. Testes Heinrich Hasentzagal vnnd Steffan Ipszheimer. Actum feria III^a post vincula Petri anno etc. LXXXIII.

4. Bamberg 1487 Februar 18. Meister Hans Sensenschmidt, der Buchdrucker, und seine Frau Apollonia räumen ihrer Schwiegermutter und Mutter Margarethe Pfeil, die ihnen zur Begleichung ihrer Schuld bei Fritz Gerung, Bürger zu Nürnberg, gestattet hatte, eine jährlich 5 Gulden betragende und auf Hans Schillings Haus ruhende Hypothek dem Domherrn Friedrich von Auffen für 100 rhein. Gulden zu verkaufen, auf ihr Haus in der Aue eine den gleichen Betrag von jährlich 5 Gulden bringende Hypothek ein, die jedesmal am 11. November und 1. Mai fällig sein und nach dem Tode von Frau Pfeil in der Weise gelöscht werden soll, daß die auf ihren Schwager und Bruder Hans Moses Pfeil fallende Hälfte diesem mit 50 rhein. Gulden ausbezahlt wird.

Bl. 200^r und ^v.

Meister Hanns Sensenschmit Buchdrucker vnnd Appolonia sein eliche wirtin haben bekannt mit besambter hant von wegen als Margarethe Pfeylin ir swiger vnnd muter funff guldein ewigs gelts auff Hannsen Schillings pfragners hause vnnd hofreit zwischen den brucken gelegen gehabt habe vnnd die ir ir lebtage auch einzunemen zu niessen vnnd zu gebrauchen verschriben weren, welche funff guldein ewigs gelts sie von anligender irer schulde wegen die sie Fritzen Gerung burger zu Nuremberg schuldig plieben were mit verwilligung derselben irer swiger vnnd muter dem wirdigen hern Friderichen von Auffen thumhern zu Bamberg vmb hundert reinischer guldein zu kauffen gegeben vnnd dieselben kauffsumm an die vorgedachten ir schulde gewandt vnnd gehert hetten etc. also das sie vnnd ihre erben der vorgemelten irer swiger vnnd muter zu widerlegunge jerlichen dweile sie lebe funff guldein gelts von vnnd auss irer behawsung vnnd hofreit in der awe zwischen Franntzen Kunigs und Hannsen Zehenders hewseren gelegen mit allen seinen zugehorungen, zinsen raichen geben vnnd antwortten solten vnnd wolten allwegen ye dritthalben guldein zu sand Walburgen tag vnnd dritthalben guldein zu sanndt Mertenns tag als jerlichs vnnd ewigs zinses in Bamberg recht vnnd gewonlich ist, vnnd ir auff sanct Walburgen tag schirstkumenden so sie den erlebe mit dritthalben guldein zinses des ersten antzuheben ongeuerde vnnd wenn nu dieselb ir swiger vnnd muter mit tode abganngen vnnd ires lebens nymmer sey, so sollen solch funff guldein ewigs zinses mitsambt ir auch todt vnnd abesein, doch also das sie Hannsen Mosen iren swager vnnd bruder fur seinen halbteyle an den funff guldein ewigs gelts so er nach statrecht in Bamberg nach derselben seiner muter tode gehabt hette, geben vnnd betzalen solten vnnd wolten funffzig reinischer guldein vnnd im dartzu seinen gleichen teyle vetterlichs vnnd muterlichs guts volgen vnnd widerfaren lassen. alls getreulichen vnnd vngeuerlichen. Testes Jorg Zollner vnnd Claus Munch. Actum sab-batho post Valentinj anno etc. LXXXVII^{mo}.

5. Bamberg 1487 März 10. Meister Hans Sensenschmidt, der Buchdrucker, und seine Frau Apollonia bekennen dem Bamberger Domherrn Friedrich von Bibra 138 rheinische Gulden schuldig zu sein und verpflichten sich, diese Schuld am nächsten 1. Mai zu bezahlen. Dafür verpfänden sie ihr in der Aue gelegenes Haus, doch ohne daß Oswald und Georg Zollner, denen als Bürgen für eine beim Bamberger Domkapitel aufgenommene Anleihe von 200 rhein. Gulden sie ihr Haus schon früher (vgl. Eintrag 3) verpfändet haben, und denen sie noch 93 Gulden schuldig sind, dadurch irgendwie benachteiligt werden sollen.

Bl. 203^v.

Meister Hanns Sensenschmit Buchdrucker vnnd Appolonia sein eliche wirtin haben bekannt mit besambter hant für sich vnnd ire erben dem wirdigen hern Friderichen von Bybra thumhern zu Bamberg seinen getrewen hendern vnnd erben hundert vnnd achtunddreißig guldein reinischer gennger vnnd genemer lanndserunge solch summ guldein egemelter werung miteinander zu geben vnnd zu bezalen zu vnnd auff sannd Walburgentag schirstkumenden onuertzugk vnnd on sein vngeuerliche scheden vnnd dafur haben sie im zu pfannde eingesetzt ir hause vnnd hofreit in der awe zwischen Franntzen Kunigs vnnd Hannsen Zehenders hewseren gelegen mit allen seinen zugehorungen zu enndehafftein rechten nach statrecht in Bamberg ongeuerd. Doch solle sollich bekentnus vnnd einsatzung Oswalten vnnd Jorgen

den Zollern an irer bekentnus vnnd einsatzung so in dauor getan als sie sie gein vnnsern gnedigen hern vom cappitel des thumstiffts zu Bamberg vmb zweyhundert guldein versetzt haben daran noch dreyundnewntzig guldein noch vnbezalt aussen stunden allzeit vnschedlichen sein ongeuerd. Testes Stefan Ipszheimer vnnd Claus Munch. Actum sabbatho post Inuocauit anno etc. LXXXVII^{mo}.

6. Bamberg 1489 November 25. Meister Hans Sensenschmidt, der Buchdrucker, und seine Frau Apollonia verpflichten sich, dem Kammermeister Friedrich Held für ihre Schuld beim Bischof von Bamberg 160 rhein. Gulden zu zahlen und zwar die Hälfte zum nächsten 25. Juli und die andere Hälfte zum 24. August. Dafür verpfänden sie dem Bischof ihr in der Aue gelegenes Haus.

Ob diese Schuld je abgetragen wurde, ist fraglich. Der Eintrag ist zwar durchgestrichen, am Rande aber in sehr flüchtiger unleserlicher Schrift vermerkt: Hanns Weygand (?) Friederichen Helts Diener jussit durch ein Creden (?) seins hern auf sabatho post pasces anno LXXXII^{do} (28. April 1492). Jedenfalls war Hans Sensenschmidt, der in der ersten Hälfte des Jahres 1491 starb, damals schon nicht mehr am Leben. Seine Gattin konnte nicht zahlen, vgl. Eintrag 28. Bl. 268^r u. ^v.

Meister Hanns Sensenschmit Buchdrucker zu Bamberg vnnd Appolonia sein eliche wirtin haben bekannt mit besambter hant fur sich vnnd ire erben Friderichen Heldt cammermeister vnnser gnedigen heren von Bamberg vnnd seinen nachkommen an stat vnnd von wegen des selben vnnser gnedigen heren vnnd seiner gnaden nachkumen vnnd stiftt hundert vnnd sechzig guldein alles reinischer gennger vnnd genemer lanndswerunge solch sum guldein gemelter werunge zu geben vnnd zu betzalen nemlichen achtzig guldein zu vnnd auff sannd Jacobs tag nach actum dieser bekenntnuss schirstkumende vnnd die anndern achtzig guldein mit einander zu sannd Bartholmes tag nechst darnach volligende zu yeder solcher frist onuertzug vnnd one alle des vorgedachten vnnser gnedigen hern seiner gnaden nachkommen vnnd des stiffts scheden ongeuerde vnnd dafur haben sie seinen gnaden vnnd seiner gnaden nachkumen vormeniglich zu pfande eingesetzt ir hawse vnnd hofreit in der awe zwischen Margarethen Frantzen Kunigs seligen wittiben vnnd Hannsen Zehendern hewseren gelegen mit allen seinen zugehorungen zu yeder hiuorbenannten frist somit betzalung durch sie saumnus geschehe zu aller clage vnnd vollung auch seine zu enndehafftein rechten nach statrecht zu Bamberg ongeuerde. Testes Heinrich Hasentzagal, Vlrich Fawer vnnd Claus Holtzlein. Actum feria 2^o in profesto sancte Katherine virginis anno etc. LXXXIX.

7. Bamberg 1492 Mai 26. Buchdrucker Hans Pfeil und seine Frau Martha bekennen für ihr Sebastian Schechslitzer und seiner Frau Margarethe abgekauftes, in der Aue gelegenes Haus nach sofortiger Zahlung von 100 Gulden noch 200 Gulden schuldig zu sein, die sie je zur Hälfte am nächsten 25. Juli und 11. November bezahlen wollen. Sie setzen ihr Haus zum Pfande.

Bl. 330^v u. 331^r.

Hanns Pfeyl Buchdrucker vnnd Martha seine eliche wirtin haben bekannt mit besambter hant williglichen nachdem vnnd wiewol der kauffbrieff vnter diser stat Bamberg anhanggendem insigel versigelt aussganngen vnter annderm nach gemeiner statgerichts form innheldet

wie sie Sebastian Schechsslitzer vnnd Margrethen seiner elichen wirtin ir hause vnnd hofreit in der awe zwischen Hannsen Lorbers vnnd Margrethen Reyemar Muntzers seligen elichen wittibin hewseren gelegen ine abgekauft mit beraitem gelt abgegolten vnnd betzalt haben so hetten sie ine doch nicht mer dann hundert guldein daran betzalt vnnd weren ine noch zweyhundert guldein schuldig die sie ine auch aussrichten vnnd betzalen solten vnnd wolten nemlichen hundert guldein zu sannd Jacobs tag schirstkumende vnnd die andern hundert guldein zu sannd Merteinstag nechst darnach volligende onuertzugk vnnd one des benannten Schechsslitzers vnnd seiner erben scheden ongeuerde vnnd dafur haben sie ine widerumb vormeniglich zu pfannde eingesetzt das hiuorangetzeigt hause vnnd hofreit mit allen seinen zugehorungen zu yeder frist zu enndehafftein rechten nach statrecht in Bamberg ongeuerd. Testes Merten Ganns vnnd Michel Kornygel. Actum sabatho post Urbani anno de. LXXXX secundo.

Obiger Eintrag ist durchgestrichen, also gelöscht.

8. Bamberg 1495 Januar 26. Buchdrucker Hans Pfeil und seine Frau Martha verpfänden dem Goldschmidt Sebastian Graf und dessen Erben für die von ihm geliehene Summe von 230 rhein. Gulden, die sie am nächsten 29. September zurückzuerstatten versprechen, ihr in der Aue gelegenes Haus, wobei Kaspar Banzer und Michael Paul Bürgschaft leisten. Auch diese Summe wurde nicht pünktlich zurückgezahlt, wie sich aus der unten folgenden Randbemerkung ergibt.

Bl. 405^r.

Hanns Pfeil Buchdrucker vnnd Martha sein eliche wirtin haben bekannt mit besambter hant williglichen fur sich vnnd ire erben Sebastian Graffen goltschmide vnnd seinen erben zweyhundert vnnd dreissig guldein reinischer gennger vnnd genemer lanndswerunge die er ine gutlichen vnnd bar auss seinen hennden zu anligender irer notdurfft geliehen habe solch summ guldein gemelter werunge widerumb miteinander zu geben vnnd zu betzalen zu vnnd auff sannd Michahelstag schirstkumende onuertzugk vnnd one alle des benannten Sebastian Grauen vnnd seiner erben scheden ongeuerde vnnd dafur haben sie ine vormeniglich zu pfannde eingesetzt ir hause vnnd hofreit in der awe zwischen Hannsen Lorbers vnnd Margrethen Muntzerin hewseren gelegen mit allen seinen zugehorungen zu enndehafftein rechten zu aller clage vnnd vollung auch nach statrecht in Bamberg so mit betzalung saumnuss geschee ongeuerde vnnd des zu merern sicherheit so haben zu vnnd mitsambt ine vnnd fur sie vnnd ire erben bekant vnnd bey vnnd mit treuen geredt vnnd versprochen mit namen Casspar Banntzer vnnd Michel Paul umb die hiuorgeschriebenen summ des benannten Sebastian Grauen vnnd seiner erben recht gut vnuerscheiden selbscholdner zu seine nach vorgemeltein statrechten also bescheidenlich was ine an dem eingesetztem irem hause an irer betzalung abging das vnnd souil solten vnnd wolten sie im erstaten vnnd aussrichten on sein Sebastian Grauen vnnd seiner erben scheden vnnd one alle notrecht alles getreulichen vnnd vngeuerlichen. Testes Friderich Kautsch vnnd Claus Holzlein. Actum feria 2^o post conuersionem Pauli anno vt s(upra) (d. i. ... LXXXXV) Zu 8. 1497 Februar 18. Der Goldschmied Sebastian Graf erklärt die obigen 230 Gulden von Hans Pfeil und seiner Frau Martha zurückerhalten zu haben und damit die Pfandschaft für erledigt.

Der obige Eintrag ist durchgestrichen und am Rande vermerkt:

Sebastian graff hat bekant das im solche sum ijC vnnd dreyssig guldein aussgericht vnnd bezahlt sey, saget alspald den genannten Hanssenn Pfeil, Martha sein eliche wirtin vnnd alle ir erben auch das ongezeigt haws vnnd purgenn für sich vnnd sein erbenen als gentzlich vergenugt quit ledig vnnd losse incrafft vnnd macht disser schrifft. Testes Hans Camermeister vnnd Martein Gans. Actum sabatho nach Valentini anno de LXXXIj^o.

GERICHTSBUCH NR.5

In diesem, nur Prozeßsachen registrierenden Buche finden sich folgende, Bamberger Buchdrucker betreffende Notizen, wobei, wie schon oben bemerkt wurde, außer dem Gerichtstag, an dem die einzelnen Fälle verhandelt worden sind, meist nur die Namen der Parteien angegeben werden. Der Gegenstand der einzelnen Prozesse wird, wenn überhaupt, gewöhnlich nur mit wenigen Worten angedeutet. Der sehr flüchtig geschriebene Text ist oft schwer lesbar. Die laufende Nummernfolge, unter der die in Frage kommenden Einträge aufgeführt werden, schließt an die des Gerichtsbuches Nr. 4 an.

9. Bl. 148^v Indicium am Montag nach Octava Epiphanie LXXXVIIj^o (1488, Januar 13). Meister Hanns Sensenschmit Buchdrucker ex Bangratz Zollner.

10. Bl. 157^v am Donerstag ipso die Valentini anno etc. LXXXIIj^o (1488, Febr. 14). Heinricus Buchdrucker hat in gericht ein flissende wunden auff seinem rick besichten lassen vnnd schuldigt daran Hannsen Messerschmidt der das getan haben sulle.

11. Bl. 176^v am Donerstag nach Quasimodogenitj LXXXVIIj^o (1488, April 13). Meister Hanns Buchdrucker ex Herrn Hannsen Humpffer.

12. Bl. 195^v am Donerstag nach Johannis Baptiste LXXXVIIj^o (1488, Mai 24). Erhard Hassenstein Buchdrucker hat ein flissende wunde in seinem arm besichten vnnd vurbringen lassen vnnd shuldigt daran Heintzen vnnd Linharten des swartzen Messerschmids Knechte.

13. Bl. 218^r am Montag nach Assumpcionis Marie LXXXVIIj^o (1488, August 18). Meister Hanns Buchdrucker ex eodem (d. i. Peter Krug).

14. Bl. 219^r am Donerstag nach Assumpcionis Marie LXXXVIIj^o (1488, August 21). Hanns Sensenschmit Buchdrucker ex eodem (d. i. Peter Krug).

15. Bl. 225^v am Donerstag nach Natiuitatis Marie LXXXVIIj (1488, Sept. 11). Hanns Buchdrucker ex Caspar Hoffmann.

16. Bl. 337^v am Donerstag nach Bartholomei anno etc. LXXXIX (1489, August 27).

Antwort meister Hanns Sensenschmit Buchdrucker auff die geschehen vorladung zu dem spruch den Caspar Hoffmann burger zu Nurinberg durch Johann Schreiber seinen vollmechtigen anwalt hiur in ditzs gerichtsbuch am Montag nach exaltacionis crucis anno etc. LXXXVIIj auff in beschriben gegeben hat nachdem vnnd in demselben spruch geschriben vnnd verleibt sey das die schulde von Ciriacus Hoffman Casparn Hoffmans bruder seligen herkume etc. nu habe derselb Ciriacus Hoffman mer erben dann in des Caspari verlassung, getraw er das er desselben seiner miterben oder vervannten macht pillichen furbringe vnnd das er Johanni Schreiber seinem anwalt alledweil zu antworten nicht pflichtig sey vnnd wenn er solch macht auch furbracht, gleichwol wolt er im ytzo vnnd hinfur vorbehalten vnnd gedingt haben zu vnnd wider dieselben macht auch die haubtsachen zu handeln

furtzubringen vnnd zu reden, was vnnd wie im zu recht not sein werde. Actum feria Vta post Bartholemei anno etc. LXXXIX°.

17. Bl. 347^v am Donerstag nach Michaelis anno etc. LXXXIX (1489, Oktober 1). Zu recht ist erkannt: wolle meister Hanns Sensenschmit weisen das Ciriacus Hoffman mer erben Caspar Hoffman seinen Bruder verlassen habe, werd gehort vnnd geschehen, was recht sey; geschehe das nicht, werd aber, was recht sein werde.

18. Bl. 352^v am Montag nach Luce evangeliste anno etc. LXXXIX (1489, Oktober 19). Meister Hanns Sensenschmit hat die urteil die zwischen im vnnd Casparn Hoffmans burgers zu Nurnberg anwalt ergangen sind das er weisen wölle das Caspar Hoffman mer miterben Ciriaci Hoffmanns seines bruders seligen verlassen genant habe angenommen vnnd wolle das weisen ist ihm solche weisung bekannt zu thun in dreyen XIIIj tagen vnnd dreyen tagen als recht ist.

19. Bl. 347^r am Donerstag nach purificationis Marie anno etc. LXXXX (1490, Februar 3).

20. Bl. 399^r am Donerstag nach Appolonie anno etc. LXXXX (1490, Februar 10).

Meister Hanns Buchdrucker ex Wolfgang Buchdrucker. Wolfgang clagt auf meister Hannsen Sensenschmit Buchdrucker vmb XIIIj Pfund.

21. Bl. 420^r am Montag nach Quasimodogeniti LXXXX° (1490, April 17). Meister Hanns Sensenschmit Buchdrucker dedit Peter Furster in seinem wesen in gein Caspar Hoffmann oder seinem anwalde zu antworten.

22. Bl. 427^v am Donerstag nach Cantate anno etc. LXXXX (1490, Mai 8). Meister Hanns Sensenschmit ex Hannsen Vortsch.

23. Bl. 430^v am Donerstag nach Exaudi anno etc. LXXXX (1490, Mai 22). Heinrisus Buchdrucker hat in gericht fließende wunde in seinem leybe . . .

24. Bl. 534^v am Donerstag nach Oculi anno etc. LXXXj (1491, März 10). Hanns Pfeyl ex Bickl.

25. Bl. 569^r am Montag vor Vitj anno etc. LXXXXj. (1491, Juni 13).

Appolonia Buchdruckerin ex eodem (d. i. Hanns Cranns, moler)

Appolonia Buchdruckerin ex Margr. Jeck

Appolonia Buchdruckerin ex Seb. Graf

Appolonia Buchdruckerin ex Lud. Fanng, bader.

26. Bl. 571^r am Donerstag nach Vitj anno etc. LXXXXj (1491, Juni 16).

Appolonia Buchdruckerin ex F. Meyde

Appolonia Buchdruckerin ex Hannsen Cranns, glaser.

27. Bl. 573^r am Montag nach Vitj anno etc. LXXXXj (1491, Juni 20). Appolonia Buchdruckerin ex Hannsen Cranns, moler. Hanns Crans, moler, clagt auff Appolonia Buchdruckerin vmb VI guldein haubtgeld vnnd die scheden, verkundet Jorg Eyring eodem die.

28. Bl. 574^v am Montag nach Johannis Baptiste anno etc. LXXXXj (1491, Juni 27).

Appolonia meister Hannsen Sensenschmids Buchdruckers seligen verlassene eliche wittibin antwort zu Otto Swartzen vnnd Hannsen Cransen molers beden sprichen hieuor in ditzs gerichts buch auff sie beschriben gegeben Sie sey ires hausswirts seligen verlassen guts kein Erbe wann derselb ir hausswirt hob ein geschafft getan, daruber vormunder gesetzt vnnd dieselben sein vormunder zu erben vnnd ausrichtern seines geschaffts gemacht

vnnd geordent vnnd sey annders nicht von denselben seinen verlassen gutern warttend noch habend dann was er ir zu morgengab vnnd gegengelt pflichtig gewesen sey vnnd ir nach laut desselben seines gescheffts geschickt habe, davon sie der angetzeigt der clager schulde in iren spruchen dargelegt noch annder ires hauswirts verlassen vnbezalten schuld zu betzalen nicht schuldig noch pflichtig were, doch wolt sie hiemit bezewgt haben, ob sie zuwil oder zu wenig geantwort hette vnnd nachdem sie ein elende verlassene wittibin vnnd rechtlicher hanndlung ungeubt, auch noch nicht vervormundt were, das ir dann solche handlung an irer freyheit vnnd gerechtigkeit vnverfengtlich sein solle. Actum feria Vta in vigilia Johannis Baptiste (1491, Juni 30).

DIE BEIDEN v. ZELLSCHEN EXLIBRIS

VON MAX JOSEPH HUSUNG

Daß in den Bibliotheken die Verzeichnung der Exlibris, jener oft so schönen Stücke der Graphik, von großem Werte ist, dürfte wohl jetzt nicht mehr bestritten werden. Nicht nur die Familiengeschichte holt bei den Bucheignerzeichen sich manches wertvolle Material. Und dieses Material ist um so begehrt, je älter die betreffenden Exlibris sich darbieten.

Die Preußische Staatsbibliothek zu Berlin, selber im Besitze einer besonderen Exlibris-Sammlung, verzeichnet seit dem Jahre 1916, was an Bücherzeichen in ihren Bänden gefunden wird.¹⁾ Systematisch durchsucht ist nur die Inkunabel-Sammlung, deren Exlibris Ernst Crous²⁾ registriert hat. Jenes Exlibris aber, das uns den Anlaß zu diesen Zeilen hier gegeben, ward von Crous nicht gesehen, weil dasselbe nicht, wie gewöhnlich, auf dem ersten Innendeckel, sondern weiterhin im Buche, auf einer Textseite sich findet.

Die Berliner Inkunabel 2652 (Seelenwurzgarten. Ulm: Konrad Dinckmuth, 18. Dezember 1488) trägt nämlich auf der Rückseite von Blatt b 1 eingeklebt das Exlibris des Wilhelm v. Zell, und zwar jenes Doppelwappen, das als ein charakteristisches Stück Graphik im gleichen Jahre 1884 sowohl von Richard Muther in dessen „Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance [1460–1530] (Bd. 1, Seite 267 und Bd. 2, Seite VIII) als auch in Georg Hirths „Der Formenschatz“ (Nr. 108) abgebildet worden ist. Dann kam Friedrich Warnecke und stellte in seinem Handbuche (Die deutschen Bücherzeichen [Exlibris] von ihrem Ursprunge bis zur Gegenwart. 1890, Seite 8ff. und Seite 237) das v. Zellsche Allianz-wappen-Zeichen neben jenes berühmte Buxheimer Exlibris des Hildebrand Brandenburg, das allgemein als das älteste seiner Art galt. Ihm folgte Wilhelm Ludwig Schreiber, der in seinem Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle (T. II. 1892, Seite 343, Nr. 2037) gleichfalls am 15. Jahrhundert festhielt, was er übrigens in der zweiten Auflage des Manuel, im Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts (Bd. IV, 1927, Seite 148, Nr. 2037), wiederholt hat. Ebenfalls in das 15. Jahrhundert setzte das v. Zellsche Exlibris der Katalog 90 von Ludwig Rosenthal, München (1892) unter der Nr. 106. Gewisse Zweifel äußerte zuerst Campbell Dodgson, der im Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum (Vol. 1, 1903, Seite 134, A 136) zwei Exemplare des v. Zellschen Allianzwappens verzeichnete, und der dabei auf das Jahr 1519 hinwies, das mit einem Stiftungsvermerk unter einem der beiden Exemplare zu finden sei. Und hatte Warnecke zur Datierung des v. Zellschen Zeichens aus Urkunden das Jahr 1479 herangezogen und in seiner Aufzählung der Zeichen

¹⁾ Fünfzehn Jahre Königliche und Staatsbibliothek. Dem scheidenden Generaldirektor Exz. Adolf von Harnack zum 31. März 1921 überreicht von den wissenschaftlichen Beamten der Preuß. Staatsbibliothek. Berlin 1921. S. 237.

²⁾ Ebend. Seite 240–253: Die Bücherzeichen (Exlibris) in den Wiegendruckten der Staatsbibliothek.

unter Nr. 2540 dementsprechend „um 1479“ geschrieben, so brachte die Versteigerung der Sammlung Heinrich Eduard Stiebel, Frankfurt a. M. im Jahre 1910 ein neues Datum; unter der Nr. 218 des Boerner-Katalogs CI wird nämlich ein Exemplar des v. Zellschen Doppelwappen-Zeichens verkauft, das aus einem ehemals der Kartause zu Buxheim gehörenden Missale stammt, und das als Schenkungstermin das Jahr 1517 anführt.

von Israhel dy wider den willen gottes lebten • als man
findt geschriben in den künig büchern • vnd in dem büch
Paralipomion • vnd durch den tod Cristi wurden allain
dy erlöst aus der hell dy in dem willen gottes gelebt heten



Das v. Zellsche Doppelwappen-Exlibris

Wohl um diese zeitlichen Widersprüche zu beseitigen, schrieb A. Mitterwieser im Jahre 1911 zwei Aufsätze¹⁾, in denen er unter Verwertung eingehendster archivalischer Forschungsergebnisse und unter Heranziehung des unten noch zu behandelnden v. Zellschen Einwappen-Zeichens einen älteren und einen jüngeren Wilhelm v. Zell nachwies. Indem Mitterwieser zudem den weiblichen Teil des Doppelwappens genealogisch zu erklären suchte, kam er zu der Überzeugung, daß dieses Allianzwapen, weil es auch das Wapen einer Rehlinger aufweise, „vor dem Jahre 1510 gar nicht vorkommen kann“. Erst aus diesem Jahre 1510

¹⁾ Wilhelm von Zell der Ältere und Jüngere. Exlibris, Jahrgg. 21 = Neue Folge 5. Seite 33-38. – Das Alter der Buxheimer Exlibris. Ebend. Seite 102-106.

nämlich stamme der kaiserliche Wappenbrief für Jakob von Rehlingen, und das oben-erwähnte Jahr 1517 sei wahrscheinlich der früheste Termin für das Vorkommen und für das Entstehen des v. Zellschen Exlibris. Hiermit im Zusammenhang behauptete dann Mitterwieser, daß die drei Buxheimer Blätter, für Hildebrand Brandenburg, für Jörg und Radigunda Gossenbrot und für Wilhelm v. Zell, „unzweifelhaft“ nicht mehr dem 15. Jahrhundert angehören, eine Behauptung, die wir zumindest für das v. Zellsche Doppelwappen-Zeichen zu widerlegen imstande sind.

Vorerst jedoch sei die Meinung von Ernst Philipp Goldschmidt, London, hier angeführt, der in seinem Kataloge III (1924) unter Nr. 56 uns ein weiteres, datiertes Exemplar des v. Zellschen Doppelwappen-Zeichens vorlegte. Wiederum stammt der betreffende Band mit dem Druckjahr 1511 aus dem Buxheimer Kloster, in das derselbe nach dem Tode Wilhelms v. Zell gelangt war. Vorher jedoch hatte der Stifter in das Buch eingetragen: „Maria. Salve Virgineus Flos Intemerate Pudoris. 1512. W. DE ZELL“, ein Hexameter, auf den wir noch einmal zurückkommen werden. Goldschmidt aber, der auch in diesen Dingen so Kundige, schrieb, wohl ohne Kenntnis der Arbeiten von Mitterwieser, in seinem Kataloge: „Warnecke assigns the date ‚about 1479‘ to this remarkable woodcut, but we consider this to be too early and ‚about 1500‘ would be nearer the mark“. Indem er sich also gegen den frühen Ansatz des Exlibris bei Warnecke wandte, empfand Goldschmidt wohl selber die frühere Entstehung des Zeichens als erst im Jahre 1512 und setzte sich für das „um 1500“ ein. Wie unser Fund jedoch zeigen wird, gehört das v. Zellsche Bucheignerzeichen noch voll und ganz in die Inkunabelzeit sowohl des Drucks wie auch des Exlibris selber.

Zu Mindelheim in Bayern beschlossen im Jahre 1456 sechs Bürgertöchter, ihr Eigentum zusammenzulegen und in klösterlicher Gemeinschaft zu leben. Den hl. Franziskus von Assisi erwählten die Frauen sich zum Patron, und Armut und Arbeit ward die Losung. Die Mitwelt aber war den Ordensschwwestern zugetan, und von allen Seiten sorgte man für die junge klösterliche Gemeinschaft. Zu geistiger Nahrung stiftete im Jahre 1489 die adlige Dame Anna v. Zell ein deutsches Erbauungsbuch, den bildergeschmückten, gerade im Jahre vorher erschienenen „Seelenwurzgarten“. Die bereits oben erwähnte Berliner Inkunabel 2652, die schon zum alten, wenn auch nicht ältesten Bestande gehört, weil der Rücken kein Wappen trägt, zeigt nämlich unter dem Titel des Buches in zwei Teilen die Inschrift: „Dises Buh gehertt den wirdigen Schwestern in der Clausen zu Mindelhaim zue“. Das Weitere aber erzählt uns das hier abgebildete v. Zellsche Doppelwappen-Zeichen, mit dem Namen der Stifterin und der Angabe des Schenkungsjahres.

Bei der Herkunft unseres Buches handelt es sich um das s. Z. auch die Stürme der Säkularisation besiegende, noch jetzt bestehende Kloster zum Heiligen Kreuz in Mindelheim. Die Schwestern wurden nämlich auch Reklusen genannt, weil sie in strenger Klausur dahinlebten. Ein Mitglied dieser Gemeinschaft, sodaß sie also das Buch ad usum simplicem besessen, ist Anna v. Zell nicht gewesen. Das ergeben die Mitgliedslisten des Klosters, die, bis zum heutigen Tage geführt, vorhanden sind¹⁾.

¹⁾ Vergl. Franz Xaver Schuster: Geschichte des Frauenklosters „hl. Kreuz“ in Mindelheim. Kempten 1901. Seite 36 ff. Vergl. auch Joh. Nep. Trieb und Leonh. Seybold: Statistische Beschreibung der Stadt und des Stadtbezirkes Mindelheim. Mindelheim 1859.

So also tritt neben Wilhelm v. Zell als Donator die Anna v. Zell; zum Kloster Buxheim kommt das Kloster zu Mindelheim. Die Genealogen aber müssen nunmehr noch die letzte Klärung der Frage bringen, vor allem was die Stellung der Anna v. Zell zum weiblichen Teile des v. Zellschen Doppelwappens angeht. Die Forschungen Mitterwiesers reichen nämlich trotz ihrer Ausgedehntheit dafür noch nicht aus. Jedoch bekommt die archivalische Forschung fortan dadurch eine sichere Richtung, daß der Name Anna gegeben ist. Der Aufsatz von Friedrich Zoepfl über „Wilhelm von Zell und seine Tätigkeit im Dienste der schwäbischen Reformation“ in den Memminger Geschichts-Blättern (7. Jhg. 1921, Nr. 4, Seite 37 ff.) läßt vermuten, daß unsere Anna v. Zell, wenn nicht die Frau des Wilhelm v. Zell d. Ä., so wohl die Tochter desselben gewesen sein wird, die sich somit des Allianzwappens, des Wappens von Vater und Mutter also, bedient hätte. Von Anna v. Zell aber wissen wir, aus Zoepfls Arbeit, daß sie sich mit ihrem Bruder, dem jüngeren Wilhelm v. Zell, in die alte Mindelheimer Sankt Sebastiansbruderschaft hat aufnehmen lassen.

Schon für das Jahr 1489 also sind Beziehungen derer v. Zell zu Mindelheim vorhanden, in dem der bekannte Landsknechtführer Jörg v. Frundsberg gesessen¹⁾. Nach Zoepfls Mitteilungen hat bereits der ältere Wilhelm v. Zell, spätestens 1505, hier gewohnt. Es wird jetzt zu erforschen sein, ob wirklich Vater und Sohn Wilhelm v. Zell anzunehmen sind bei der Zuweisung der beiden von Zellschen Exlibris. Deshalb möge das von Zellsche Einwappen-Zeichen hier noch abgebildet und besprochen werden.

Wie Crous unter Nr. 224 bereits verzeichnet hat, befindet sich in der Berliner Inkunabel 2603 (Büchlein der Reformierung eines jeglichen geistlichen Menschen. Ulm: Johann Zainer 1490), die ehemals der Sammlung Meusebach zugehörte, auf dem inneren Vorderdeckel dieses einfache v. Zellsche Exlibris eingeklebt, das, trotz Schreiber (Handbuch IV. Nr. 2037 a), später hergestellt ward als das Doppelwappen-Zeichen. Wir kennen dieses einfache Exlibris bereits durch Mitterwieser, der dasselbe nach dem bei Dodgson (S. 135. A137) erwähnten Exemplar im Britischen Museum zu London abgebildet hat. In der Berliner Bibliothek fungiert das v. Zellsche Einzelwappen als reines Bucheigner-, nicht als Donatorenzeichen. Denn über diesem Exlibris steht geschrieben: „Das puechle ist mein. Wilhelm von Zell 1505“, ein Besitzvermerk, der auf dem letzten bedruckten Blatt, unter dem Impressum, wiederholt ist. Auf das erste Vorsatzblatt aber ist geschrieben:

15 M 05
aria

S. v. f. i. p.
w vō Zell.

Was wir also oben, bei dem Goldschmidtschen Exemplar des Doppelwappen-Zeichens, für das Jahr 1512 bereits gelesen, jenen Hexameter auf Maria, finden wir hier bei dem Einzelwappen-Exlibris mit dem Jahre 1505 wieder. Ob deshalb nicht für beide Zeichen nur ein Wilhelm v. Zell, der Ältere vorliegt? Zum mindesten ist der Hexameter für beide Wappen das einigende Band. Es wäre vielleicht auch zu eigentümlich, wenn der Wohltäter für das Kloster Buxheim und der Mann mit dem Hexameter zum Lobe Mariens als Wahlspruch später

¹⁾ Vergl. Joseph Philipp Brunnemair: Geschichte der Königl. Baierischen Stadt und Herrschaft Mindelheim. Mindelheim 1821. — Vergl. auch Friedrich Zoepfl: Jörg Frundsberg und die Mindelburg. Mindelheim 1928.

*Santivuege H. m. (.)
Wilhelm v. Zell 1505*



Das v. Zellsche Einwappen-Exlibris

so sehr in das Gegenteil sich verwandelt hätte, daß er, der vertraute Freund Schwenckfelds und Zwinglis, bei des letzteren Sohne Wilhelm sogar Pate stand, wie es uns Zoepfl vom jüngeren Wilhelm v. Zell berichtet. Auch weist das Goldschmidt'sche Buch, das der ältere Wilhelm v. Zell im Jahre 1512 besessen und das post mortem suam an die Kartause zu Buxheim gekommen, eben nur auf Wilhelm v. Zell d. Ä. Der jüngere Wilhelm ist ja, wie Zoepfl mit Recht annimmt, erst Ende 1545 oder anfangs 1546 gestorben, und seine Bücher sind gewiß nicht nach Buxheim gelangt. Vielleicht bringt die graphologische Untersuchung der einzelnen Stücke die volle Gewißheit.

Soviel dürfte feststehen, daß das v. Zellsche Doppelwappen-Zeichen durch das Jahr 1489 in das 15. Jahrhundert zu verweisen ist. Unser Exlibris tritt damit jenem einzigen höchstwahrscheinlich noch dem 15. Jahrhundert zugehörnden Exlibris in Holzschnitt¹⁾ an die Seite, das für den bereits im Jahre 1501 verstorbenen Kaplan Jgler²⁾ gefertigt ward. Welches von diesen beiden Zeichen das ältere ist, soll hier nicht untersucht werden.

¹⁾ Was das einzige für das 15. Jahrhundert beglaubigte Exlibris in Kupferstich betrifft, so siehe darüber Walter von Zur Westen: Ein neu entdecktes Kupferstich-Exlibris des 15. Jahrhunderts. In: Exlibris, Jahrgg. 34 = Neue Folge 18, 1924. Seite 14 ff.

²⁾ Vergl. über denselben Alois Mitterwieser: Exlibris Hanns Jgler. In: Exlibris, Jahrgang 19 = Neue Folge 3, 1909, Seite 33 ff.

EIN BÜCHERZEICHEN ALS TITELVERZIERUNG EINES WIEGENDRUCKES

VON FERDINAND EICHLER

Die Geschichte der Titelverzierung, die einmal im Zusammenhange wird geschrieben werden müssen, bietet in mannigfacher Hinsicht Anreiz zu eingehender Betrachtung. Im 16. und 17. Jahrhundert sind es die Drucker- und Verlegerzeichen, im 18. Jahrhundert die Titelvignetten, die besondere Beachtung verdienen. Daß aber auch zwischen den Bücherzeichen (Exlibris) und der Titelverzierung zu Zeiten ein enger Zusammenhang besteht, wird uns besonders klar, wenn wir die nach unseren heutigen Begriffen übermäßig großen Bücherzeichen, wie etwa das des Peter Vok von Rosenberg (1609), mit der Titelausstattung seiner Zeit vergleichen.

Eine ganz eigenartige Verwendung eines Bücherzeichens zur nachträglichen Verzierung eines Titels hat sich in einem Wiegendruck der Grazer Universitäts-Bibliothek gefunden. Der Wiegendruck (Signatur III. 9475) enthält nach dem Titelblatt „Scriptum Sancti Thome de Aquino super Primo Sententiarum“. Am Schlusse dieses ersten Buches vor der Tabula findet sich der Druckvermerk: „Impressu(m) Uenetijs ma(n) dato ... d(omi)ni Octaviani Scoti ... 1498. Quinto nonas Octobris. per Bonetu(m) locatellum Bergome(n) sem“. (Hain *1475). Unter den beiden Zeilen des Titels ist in der Größe von 14,8:9,1 cm das in Holz geschnittene Bücherzeichen eines Joannes Cristalnik Carinthius abgedruckt. Der Besitzer dieses Bücherzeichens hat es also verwendet, um die große weiße Fläche des Titelblattes mit einer Verzierung auszufüllen, so wie Drucker- und Verlegerzeichen und später Vignetten diesem Zwecke dienten. Und in der Tat: sieht man diesen Titel zum erstenmal, ohne daß man die Formen des dargestellten Bildes näher betrachtet, so glaubt man einen von Anfang an mit einem großen Titelbild verzierten Wiegendruck vor sich zu haben. Das Bücherzeichen ist aber in Wirklichkeit fast 90 Jahre jünger als der Druck.

Ein Johann Christalnigg ist in den Jahren 1573–78 als Pfarrer in St. Lorenzen im Mürztal in der Steiermark nachgewiesen. (Vgl. Anton R. v. Pantz, Die Gewerken im Bannkreise des steierischen Erzberges. Wien 1917/18 = Jahrb. der k. k. herald. Gesellschaft „Adler“, N. F. 27. und 28. Bd., S. 23, Anm.). 1583 erfaßte ihn die Sehnsucht in das Augustiner-Chorherrenstift Seckau in der Obersteiermark aufgenommen zu werden. In dem Ansuchen um Aufnahme vom 11. Juli 1583 unterzeichnet er sich als Fürstlicher Durchlaucht Hofkaplan und Supremus in Göß bei Leoben. Am Tage Pauli Bekehrung (25. Januar) 1584 legte er das Bekenntnis als Chorberr in Seckau ab und erlangte dort die Stellung eines Domdechanten. Er wird aber schon im November 1586 als verstorben bezeichnet. (Akten des Domstiftes Seckau im Steiermärk. Landesarchiv in Graz). Auf dem Bücherzeichen ist er jedenfalls im Kleid eines Seckauer Chorherren dargestellt. Wir dürfen daher die Entstehung des Bücherzeichens in die Zeit von 1584–1586 verlegen.

Scriptum Sancti Thome de Aquino super Primo Sententiarum.



Ein Bücherzeichen als Titelverzierung. Graz, Universitäts-Bibliothek, Wiegendruck III. 9475

Das Wappen links von dem Gekreuzigten entspricht im ganzen dem verbesserten Wappen der Christalnigg vom Jahre 1589, wie es bei A. M. Hildebrandt, der Kärntner Adel. Nürnberg 1879 (Siebmachers Wappenbuch. Neue Ausgabe) Seite 24 und bei Pantz a. a. O. Seite 24 beschrieben ist. Die aus Kärnten stammenden Christalnigg waren unter anderm als Gewerken in Bruck a. d. Mur, also nicht weit von dem oben genannten St. Lorenzen ansässig, wurden nach Edmund Aelschker, Geschichte Kärntens. 2. Bd. Klagenfurt 1885, S. 908, 1575 geadelt und rückten 1721 bis in den Grafenstand auf.

Wenn Johann Christalnigg sich ein so schönes großes Bücherzeichen anfertigen ließ und es als Buchschmuck verwendete, so ist doch mit Sicherheit anzunehmen, daß er ein großer Bücherfreund war und daß sich sein Bücherzeichen auch in andern Büchern, die einstmals sein Eigentum waren, eingedruckt finden wird. Leider haben sich aber andere Bücher aus seiner Sammlung bis jetzt nicht nachweisen lassen. Der Thomas von Aquino, in dem sich das Bücherzeichen findet, ist aus dem 1782 aufgehobenen Chorherrenstift Seckau in die Grazer Universitäts-Bibliothek gekommen. Er gehörte ursprünglich zur Privatbücherei des Johann Christalnigg, und der neue Chorherr mag ihn vielleicht schon als Pfarrer von St. Lorenzen erworben haben. Die dort vorhandene Pfarrbibliothek kann zum Büchersammeln angeregt haben. Die Bücher, die der Pfarre St. Lorenzen gehörten und die von dort nicht entfernt werden durften, finden wir später öfters in Inventaren verzeichnet, die jetzt das Steiermärkische Landesarchiv in Graz verwahrt und die mir nebst anderen einschlägigen Akten von den Kollegen im Landesarchiv Karl Hafner und Burkhard Seuffert in entgegenkommendster Weise bereitgelegt wurden. Christalnigg könnte den Wiegendruck vielleicht aber auch erst in Göß erworben haben, wo sich bis 1782 ein Kloster der Benediktinerinnen befand. Jedenfalls ist durch ihn der Thomas von Aquino in das Stift Seckau gekommen und er ist dort bis zum Jahre 1782 verblieben.

Um auf die Form des in Rede stehenden Bücherzeichens noch mit einigen Worten einzugehen, so sei erwähnt, daß Bücherzeichen in der Art des Christalniggischen auch sonst im 16. Jahrhundert und zwar genau aus derselben Zeit (1583 und 1586) nachgewiesen sind, nur stehen sie hinter diesem an künstlerischer Ausführung zurück. In beiden Fällen handelt es sich um Bücherzeichen von württembergischen Geistlichen. (Vgl. K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg. Ein seltenes Kleeblatt, in der Zeitschrift für Bücherzeichen. Jahrgang 6. Görlitz 1896, S. 8–11 und Tafel, ferner Oskar Siegl, zwei Ehinger Exlibris des 16. Jahrhunderts, in der Zeitschrift Ex libris. Jhg. 20, n. F. 4. Magdeburg 1910, S. 50–52 mit Abbildung auf S. 51).

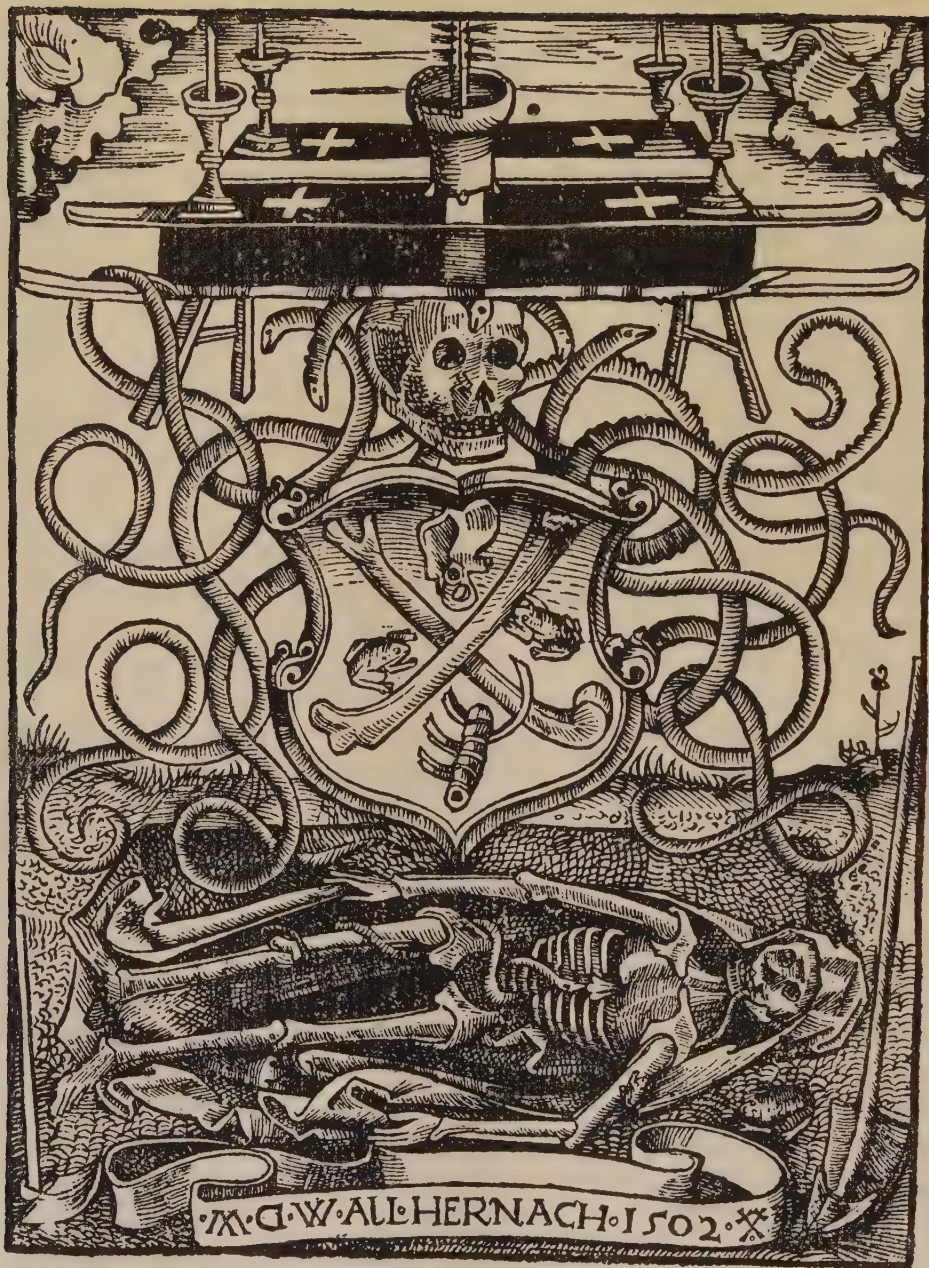
WAPPENHOLZSCHNITTE AUS WIENER FRÜHDRUCKEN

VON HEDWIG GOLLOB

Das Eintreten des Wiener Holzschnittes in den Kreis des allgemeinen künstlerischen Schaffens fällt in eine Zeit, die nicht nur innerhalb ihres eigenen Fortganges eine hochbedeutende gewesen ist, sondern auch vom Standpunkte der seelischen Veränderung des Menschengeschlechtes einen reichen und interessanten Einblick gewährt. Wir stehen um 1500 in einem Zeitalter, in welchem eine folgenschwere Wendung in der gesamten Weltauffassung mit erschreckender Wucht zum Durchbruch kam, nachdem eine Jahrhunderte dauernde Vorbereitungszeit vorangegangen war. Es ist die Welt des körperlichen Seins, die nun sichtbar wurde; ein Teil der Menschen gab sich im wahrsten Taumel schaffend dem neuen Genius hin, ein anderer Teil war von jenen Gefühlen erfüllt, bei welchen sich der Rückblick zur verlassenen Machtzeit seelischer Momente mit der Furcht und Scheu vor der Erscheinung der ungestüm fordernden Zukunft mischte. So entstand die erregte Stimmung aller jener, welche die verwerflichen Schäden der neuen Zeit sahen; daneben widmeten sich andere Elemente mit Begeisterung dem neuen Lebenssysteme. Ungleich waren bei dem Entstehen des neuen Wesens unter den Völkern die Rollen verteilt. So wurde der Kampf in jenen Gegenden leicht durchgefochten, wo Völker südlich der Alpen, weniger gemischt mit germanischem Blute, durch ihre Naturveranlagung zur körperlichen Lebensauffassung gedrängt wurden und die Zeit als „ihre“ Zeit erkennen sollten, während sie unter dem Spiritualismus ein dumpfes, passives Dasein litten. Dem Deutschen aber, der das ganze Mittelalter hindurch seiner Veranlagung entsprechend der Träger und Vorkämpfer der germanischen Seelenkultur gewesen war und welcher, mit seinem eigenen Blute das südliche Volk verändernd, überallhin jenen großen Ideenkomplex verpflanzt hatte, erstand nun im Süden langsam wieder eine entgegenwirkende Kraft. Wohl hatte auch er ebenso wie die romanischen Kulturen das kommende Wesen vorbereitet und stand hierin durchaus dem Südländer nicht nach; er hatte jedoch diese Übergangsperiode viel problematischer und tiefer mitgemacht, sodaß sich im äußerlichen Fortgange ein Unterschied zwischen Nord und Süd zu ergeben scheint, vor allem dadurch, daß letzterer gerade auf die körperliche Form, dem neuen Sinne entsprechend, die Hauptaufmerksamkeit lenkt. Das Bild der Kunstentwicklung, welches hingegen der Norden zur Schau stellt, ist reich an Ideen. Indem man hier den Problemen stetig nachgeht und sie auf die Spitze treibt, kommt man zu fundamentalen Neuerungen. Damit hatte der Deutsche in seiner Art die Macht des Positivismus vorbereitet und stand um die Jahrhundertwende vor dem Resultate. Nie ankämpfend oder passiv bleibend wie der Romane in den Zeiten, die dessen eigenem Wesen vielleicht weniger entsprachen, arbeitet er elementar alles durch, selbst wenn es zu seinem eigenen Schaden gereicht und er alles durchleiden muß, um aus dem Kampfe sich selbst wieder Neues zu geben und

zu einem frischen Aufstiege zu erstehen. Auch im Norden gelangte der Germane bis zum Jahre 1500 zu einer vitalen Lebensgestaltung und zwar in einer Form, die noch stärker war als die des Südens. Sie wurde damals in ihrer Körperlichkeit so frei, wie es später kaum jemals wieder geschah. Damit glaubte man wieder mit der italienischen Formenauffassung übereinzustimmen, und die Künstler rafften alle Errungenschaften zusammen, die auf diesem Gebiete in der südlichen Atmosphäre gereift waren. Sie erkannten allerdings nur zu bald, daß sie doch noch um vieles freier geworden waren als die Italiener. Jenes Wesen des nordischen Romanismus bedeutete neben der rein germanischen Entwicklung doch immer eine gewisse fiktive Bindung.

Es ist ganz selbstverständlich, daß dieser Kampf dort besonders heftig werden mußte, wo süddeutsche Stämme mit der südlichen Kultursphäre in Berührung standen. Ihnen trat mit einer echt romanischen Geste des Stolzes die italienische Form der Renaissance entgegen. Nicht jede der deutschen Kulturstädte war so geneigt, in freudigem Wettstreit mit dem Süden Neues schaffend zu geben und von dort zu nehmen, wie es in Augsburg geschah. Anderorts sollte dagegen ein phantastisches Ringen entstehen, welches die Einstellung jener Menschen zu den auftauchenden Erscheinungen deutlich zur Schau brachte. Eine märchenhafte, manchmal auch düstere Stimmung spiegelt sich in den Schöpfungen der aktiv gestaltenden Kräfte in der damals von inneren und äußeren Feinden so schwer bedrängten Metropole des germanischen Südostens. Zu den Resultaten dieser geistigen Spannung gehört das Wiener Todeswappen vom Jahre 1502. Aus Wolken senkt sich eine Bahre herab, die von ornamentalen Schlangengewinden gezogen wird. Dieses Getier umschlingt das eigentliche Todeswappen, das wieder von einem phantastischen Totenkopfe gekrönt wird. Nicht nach dem Naturmodell ist der Kopf gezeichnet, wie es in den darauffolgenden Jahrzehnten gebräuchlich werden sollte, sondern eine grotesk wirkende Phantastik spricht hier zu uns, wie auch aus den anderen Details. Diese gespenstische Erscheinung gleitet zu einer offenen Gruft herab, an deren Oberfläche ein Skelett schwebt. Seine Hände haben das vom Haupte herabhängende Leichentuch auseinandergeschlagen und zeigen das grausig bewegte Knochengerüst, das von einer Schlange umwunden ist, die an seiner Brust nagt. Kröten hüpfen im Grabe umher, und es mutet ganz merkwürdig an, daß an dieser Stätte des Todes (rechts oben) ein Blümlein zu blühen vermag. Solche Todesphantasien gehören zum ständigen Requisit dieser Zeit, und wir wissen, daß durchaus nicht eine rein äußerliche Wirkung das Resultat derartiger Schöpfungen sein soll, sondern daß alles aus einer tiefen Reflexionsstimmung entsprungen ist; das Thema sollte philosophisch-dramatisch behandelt werden. Es wird die Macht des Todes bewiesen, ein Moment, welches in früheren Zeiten des echten Spiritualismus gewiß keine Rolle gespielt hatte, da dort mit dem Tode kein Absterben verbunden war, sondern der wertvollste Teil des Menschen, nämlich die Seele, frei aus ihrer materiellen Gebundenheit zur höheren Heimat emporstieg. Doch nicht der reale, substantielle Zersetzungsprozeß des Todes, wie ihn spätere Zeiten vor Augen führen, wird das Problem der Darstellung, sondern das Todesmysterium ist noch mit seelischen Kräften verbunden und tritt als geistige Macht auf, welche dem neuen, positiven Lebensgeiste seine Stärke zu erkennen gibt. Es dokumentiert sich darin noch eine gewisse Abneigung der germanischen Seele gegen den Kult der Körperlichkeit. Man will denjenigen Menschen die



Wiener Todeswappen



Arma Christi



Pereniysches Wappen

Wertlosigkeit dieses Lebens klarmachen, die sich nur für die Spanne Zeit des körperlichen Daseins interessieren. Doch bald sollte dieser Übergangszustand überwunden werden und wie ein Sturm brauste es unter den germanischen Künstlern auf, die ihre Werke mit einem ganz neuen Darstellungsinhalte erfüllten. Zu den vielen Erscheinungen, welche nun erkennbar werden, gehört auch die Übernahme formaler Ideen aus dem antiken Weltbilde. Von den Gründen, die dazu führten, ist wohl ausschlaggebend gewesen, daß man dort Gedanken dargestellt sah, die der eigenen Seelenverfassung nahe gerückt erschienen. So war auch die Kategorisierung der Menschenarten nach ihrer Lebensauffassung ein Moment, das gerade bei der Form, wie sich die Umstellung zum neuen Wesen vollzog, Überlegungen

auftauchen ließ, die jene erdgebundenen Halbwesen der heidnischen Sagenwelt von neuem zum Vergleiche riefen.

Verstärkt wurde diese Auffassung noch durch die mittelalterliche Einstellung des Christentums, das eigentlich in der sozusagen modern gewordenen Lebensgestaltung etwas für den vollwertigen Menschen Unwürdiges sah. Eine bestimmte Art solcher Phantasiegebilde sind die Wildeleutewappen, die wieder zu einem größeren Milieu von Schilderungen halbtierischer Wesen zu zählen sind. Wir haben in dem Wiener Buchholzschnitte zwei sehr schöne Stücke dieser Art; das eine im Heupergerschen Signet des Wiener Heiligtumbuches und das zweite im Winterburgerschen Signet, welches in den kleinen Missale-Ausgaben



Blumen-Initiale des Graduale Pataviense

um die Mitte des ersten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts zu finden ist. Während das erste in seiner Formgebung noch stark von dem Fiktivismus des 15. Jahrhunderts beherrscht wird, bietet das Winterburgersche Signet ein Prachtstück der lebensvollen Formenverlebendigung, welche trotz des kleinen Formates, in welchem das Bild gehalten ist, ganz phantastisch wirkt. Diese lebendige Auflösung der Formen, wie sie damals die Wiener Kunsttätigkeit beherrschte, zeigt trefflich das Pereniysche Wappen, dessen Zeichner wohl auch die Blumeninitialen des Graduale Pataviense Winterburgers v. Jh. 1511 geschaffen hat. Mit wenigen Ausnahmen hielt sich der Wiener Buchholzschnitt noch bis ca. 1505 vollkommen im Rahmen der heimischen Kunstentwicklung, doch bald darauf sickert immer stärker italienisches Kunstgut in die Wiener Buchillustration ein. Dieses wird durch eine echt wienerische Verarbeitung stark verändert, aber man muß eine Vorliebe der Wiener Offizinen für oberitalienische Ideen erkennen; denn nicht nur solche Dinge, wie der Arma-Christi-Holzschnitt mit der großen Wappentafel und ähnliches werden angetroffen, auch die missalia itinerantia sind in ihrer Gesamtanlage solche Nachahmungen. Doch viel interessanter als diese Dinge, die wir auch aus anderen deutschen Gegenden zu sehen gewohnt sind, ist der sich seit dem zweiten Jahrzehnte in Wien bemerkbar machende Einfluß französisch-burgundischer Art, und zwar nicht nur derjenige in technischer Beziehung, wie er auch sonst in Süddeutschland



Das burgundisch-österreichische Wappen

nachweisbar ist, sondern vor allem der in ikonographischer Hinsicht. Schon das edel geformte neue burgundische Wappen mit dem goldenen Vliese gibt uns in der Formengebung einen Fingerzeig, woher diese plötzliche Welle neuer Darstellungs-Stoffe kam. Burgund wurde damals erworben, und es ist ganz selbstverständlich, daß der künstlerische Gedankenschatz dieses Landes mit allen seinen Kräften hereinzuspielen begann. So weist auch die Ornamentik des gleichzeitig und von derselben Hand geschaffenen Löwen-Wappens in dieselbe Sphäre hinein. Sehr häufig erscheinen in den Drucken Singrieners Initialformen, welche den französischen unmittelbar nachgebildet werden. Ein anderes Phänomen sind die metallisch punktierten Gründe bei Initialen und Ornamenten; aber das Überraschendste ist wohl das Greifensignet der Brüder Alantsee, das einer französischen Vorlage nachgeahmt ist. Im Singrienerschen Evangelistensignet mischt sich schon wieder Französisches mit Italienischem; jene wahllose Vermengung von allerhand ikonographischen Mustern aus verschiedenen Gegenden ist zeitweise für das Wiener Buchmaterial sehr charakteristisch. Erfreulicher wird die Situation erst dann wieder, als sich zwei Wiener Graphiker, Hans Rebell und Richard Atzel, Hand in Hand in den Dienst der Wiener Buchillustration stellen. Sie sind sehr verschiedene Temperamente und auch Träger ziemlich entgegengesetzter künstlerischer



Wappen des M. Böck von Leopoldsdorf

Wirkungskreise. Ein gutes Beispiel der Rebellschen Manier ist das Wappen der Böck von Leopoldsdorf, das routinierte, elegante Zeichenweise des Künstlers zur Geltung bringt, welche zu seinem romanistischen Wesen gehörte. Atzel hingegen ist die echte feurige Künstlerseele; zu seinen stürmischsten Werken sind vielleicht das Wappen des Urban Alantsee und das Wadianische Wappen zu rechnen. Das ungefähr zwei Jahrzehnte dauernde graphische Zusammenarbeiten dieser beiden Männer gewährt uns einen recht deutlichen Einblick in die künstlerischen Gegensätzlichkeiten, welche in der heimischen deutschen Art durch das Hereinspielen des Romanismus zustande kamen. Obwohl sich die Holzschnitte der beiden Meister in ihrer ikonographischen Formung oft sehr nahe kommen, gerät Atzel wieder in einigen Stücken infolge jener durch den heimischen Lichtstil veranlaßten Formenauflösung zu einem solch radikalen Gegenpol, wie ihn der Vergleich beider Wappenholzschnitte aufweist. Den wirkungsvollen Arbeiten Richard Atzels ist auch das Pömersche Exlibris einzureihen¹⁾, welches oft als Dürer-Zuschreibung oder H. S. Behams Werk in der Literatur wiedergegeben worden ist. Es ist ähnlich signiert wie sein Blatt mit der Buchübergabe R. A. 1521. Im Wappenstile schließt es sich eng an die anderen Stücke seiner Art an. Die

¹⁾ Auf diese Tatsache wurde ich durch Herrn Emil Hirsch in München aufmerksam gemacht.

Zeichnung und Ornamentik aber deutet daraufhin, daß ein zeitlicher Zusammenhang mit jener Manier zu suchen ist, in welcher seine Initialen in Nachahmung der Holbeinschen Puttenserie gearbeitet wurden, wie ja auch die Datierung beweist. Treffend für Atzels Manier spricht auch die Gesichtsbildung bei der Figur des heiligen Laurentius. Die ikonographische Behandlung erweckt den Eindruck, als stünde der Künstler irgendwie in einem Zusammenhange mit jenem Graphiker der älteren Wiener Generation, der den Stephanus von 1502 der Nachwelt hinterlassen hat, und welcher nach einigen aus seinem Werke ungerechtfertigter Weise herausgenommenen Holzschnitten mit Lucas Cranach identifiziert worden ist. Jene krankhafte Manier der Kunstwissenschaft, alle neuen Erscheinungen bereits bekannten Meistern anzureihen, hat leider auch in der Beurteilung der Wiener Kunst zu großen Irrtümern geführt; es wird vielleicht noch oft notwendig sein, die Zusammenstellung von Werken großer Künstler von eingeschlichenen Wiener Stücken zu reinigen und durch ihre Zurückgabe an den Wiener Meister das verlorengegangene Bild der künstlerischen Entwicklung Wiens wieder herzustellen. Schon das bisher bekannt gewordene Material bietet genug Hinweise dafür, daß die Wiener Kunst vermutlich eine extensive Wirkung hatte. Es beginnt langsam klar zu werden, welch' wichtiger Faktor uns für die Erforschung der deutschen Kunstentwicklung infolge der lückenhaften Kenntnis der Wiener Kunstsphäre des beginnenden 16. Jahrhunderts noch fehlt.

DIE WITTENBERGER HEILIGTUMSBÜCHER VOM JAHRE 1509 MIT HOLZSCHNITTEN VON LUCAS CRANACH

VON ERNST SCHULTE-STRATHAUS

Rudolf I., Herzog von Sachsen-Wittenberg aus dem Hause der Askanier (gest. 1356) erhielt von dem französischen König Philipp VI. als Dank für treue Kriegsdienste einen Dorn aus der Dornenkrone Christi zum Geschenk. Für die Aufbewahrung der kostbaren Reliquie begründete der Herzog am Schloß in Wittenberg eine Kapelle zu Ehren aller Heiligen und verband damit eine reiche Stiftung. Papst Clemens VI. bestätigte die Stiftung durch zwei Bullen vom 6. Mai 1346. Die Allerheiligen-Kapelle war der Grundstock der Schloß- und Stiftskirche, der heilige Dorn das erste und wichtigste Stück eines Reliquienschatzes, der durch Rudolfs Nachfolger auf dem Thron, den Kurfürsten Friedrich III. (1463–1525) ins Ungeheuere bereichert wurde und Berühmtheit in der ganzen christlichen Welt erlangte.

Friedrich, den man „den Weisen“ nannte, sammelte aus aufrichtiger Frömmigkeit mit wahrer Leidenschaft Reliquien, das sind Überreste von den Leibern der Heiligen und Gegenstände, die zu Christus oder heiligen Personen in näherer Beziehung standen. Seltene Stücke dieser Art brachte er von seiner Wallfahrt nach Palästina im Jahre 1493 und von seiner Reise in die Niederlande 1493 heim; er suchte, durch ein päpstliches Schreiben unterstützt, Fürsten, Bischöfe, Äbte, Prälaten zu bestimmen, ihm von den Reliquien in ihren Kirchen Teilchen zu überlassen; Vertraute und Vermittler im In- und Auslande dienten diesem Zweck, denn sein Streben ging dahin, in seiner allen Heiligen geweihten Schloßkirche von jedem Heiligen eine Partikel zu besitzen und durch diese Heiligtümer seine Residenz zu einem Hort der Gnade zu machen.

Prächtige „zierliche“ Behältnisse verschiedenster Formen aus Gold und Silber geschmückt mit Edelsteinen bargen die Reliquien. Da gab es Kapseln, Schalen, Gläser, Kelche, Hörner, Kreuze, Monstranzen, Tafeln, Schreine, Altäre, Büsten und ganze Figuren der Heiligen. Alljährlich am Montag nach Misericordias (das ist der zweite Sonntag nach Ostern) wurden diese Reliquien von eigens dazu errichteten Aufbauten, den „Heiltumsstühlen“, dem andächtigen Volke gezeigt und gruppenweise in mehreren „Gängen“ oder Prozessionen herumgetragen. Die Teilnahme an diesen Feierlichkeiten war mit großen Ablässen verbunden.

Das älteste auf uns gekommene Verzeichnis des „hochwürdigen Heyltums zu Wittenberg“ liegt als Handschrift im Thüringischen Staatsarchiv (Sachsen-Ernestinisches Gesamtarchiv Reg. O. 212), es zählt 97 Gefäße in acht Gängen auf. Schon im 15. Jahrhundert wurden die Beschreibungen und Abbildungen der Reliquienschatze anderer Kirchen mehrfach gedruckt; so kennt man Heiligtumsbücher von Kloster Andechs 1473, von Würzburg 1483, Nürnberg 1487, Bamberg 1493.

Vielleicht gab das 1502 erschienene schöne Wiener Heiligtumsbuch dem Kurfürsten Friedrich die Anregung, auch die Wittenberger Schätze in Wort und Bild festzulegen. Lucas Cranach,

Dye zaigung des hochlob-
würdigen hailigthums
der stift kirchen aller
hailigen zu
wittenburg



Wittenberger Heiligtumsbuch, 1509. Erste Ausgabe (A). Titel

**Dyezaigung des hochlobwirdi-
gen hailigthums der Stifft
kirchen aller hailigen zu
wittenburg**



Wittenberger Heiligtumsbuch, 1509. Zweite Ausgabe (B). Titel

seit Anfang 1505 Hofmaler des Kurfürsten, machte die Zeichnungen zu den Holzschnitten für das geplante Buch. Die Behältnisse stammten ohne Zweifel aus verschiedenen Zeitaltern und hatten deshalb mannigfache Stile. Das kümmerte den Künstler nicht. Er behielt nur die allgemeine Form bei, das „Modell“ galt ihm nicht viel mehr als ein Vorwand für seine schaffende innere Vorstellung, er bereicherte die Zeichnung in der ihm geläufigen Art, so daß es durch die ganze einheitliche Folge scheint, als seien die Bildwerke selbst Erzeugnisse seiner eigenen Erfindung gewesen. Der Historiker des Kunstgewerbes mag diese eigenmächtige Behandlung der Vorlagen bedauern, denn die Holzschnitte geben sicher keinen richtigen Eindruck von den Werken der Goldschmiede, für die Kunst Cranachs war sie ein Gewinn: diese Bilder sind voll Leben, Geist und Phantasie, sie gehören zu dem Besten, was Cranach je gezeichnet.

Im Jahre 1509 erschien das Büchlein zu Wittenberg unter dem Titel „Die Zeigung des hochlobwürdigen Heiligtums der Stiftskirche aller Heiligen zu Wittenberg“ ohne Angabe des Druckers, aber nach den Feststellungen von G. Bauch bei Simphorian Reinhart gedruckt. Es ist ein „Katalog“ der in der Stifts- oder Schloßkirche aufbewahrten Reliquien (man könnte es auch ein „Programm“ für die Ausstellung und die Prozessionen nennen), eingeteilt in acht „Gänge“: bei jedem Gang werden die Reliquiarien beschrieben und abgebildet, anschließend wird ihr Inhalt aufgereiht.

Die gesamte Cranach-Literatur (siehe das Verzeichnis am Ende) kannte bisher nur eine Ausgabe des Wittenberger Heiligtumsbuches, die, von der Georg Hirth 1884 eine Faksimile-Reproduktion herstellte. Diese Ausgabe hat 44 Blätter, 119 Holzschnitte und auf dem Titel das Doppelbildnis der beiden Kurfürsten, Friedrichs des Weisen und seines Bruders Johanns des Beständigen, in Kupferstich. Vor kurzem sah ich nun im Antiquariat J. Halle in München ein Exemplar des Heiligtumsbuches von 1509, dessen Titelblatt mich stutzig machte: es hatte unter den Zeilen des Titeltexes nicht das gestochene Doppelbildnis, sondern das große sächsische Wappen in Holzschnitt. Die sorgfältige Vergleichung mit der erwähnten Ausgabe ergab, daß es keine Variante war, sondern ein ganz anderer Druck, und zwar die erste Ausgabe des Wittenberger Heiligtumsbuches mit den Holzschnitten von Lucas Cranach. Von deren Dasein wußte man bisher nichts. Im Folgenden bezeichne ich diese Ausgabe mit A, die schon früher bekannte mit B.

A hat 52 unnummerierte Blätter (das letzte ist leer) in Quart mit den Signaturen a⁴–n⁴, auf dem Titel das sächsische Wappen (siehe Abbildung 1), auf der Rückseite des Titels eine Ansicht der Stiftskirche, im Text 104 Abbildungen der 104 beschriebenen Reliquiarien, auf der Vorderseite des Schlußblattes die Abbildung eines Reliquiars ohne Text, auf der Rückseite die Kreuzigung (vergl. Dodgson S. 278 Nr. 10), darunter den Druckvermerk (siehe Abbildung auf S. 184). Es sind also im ganzen 108 Holzschnitte.

Bl. 2a–3b die Vorrede, in der von der Entstehung der Kirche und ihrer Reliquienschatze, sowie von den dem Besucher in Aussicht stehenden Ablässen berichtet wird. Bl. 3b Zeile 21 beginnt der Text, er endet auf Bl. 50b.

Die 104 Reliquiarien sind auf 8 Gänge verteilt: I/15, II/14, III/12, IV/13, V/12, VI/13, VII/12, VIII/13. Gang I und II enthält die Reliquien der Jungfrauen und Witwen, III die der Beichtiger, IV und V die der Märtyrer, VI die der Apostel und Evangelisten, VII und VIII die anderer

verehrungswürdiger Personen. Die Partikel in jedem Gefäß werden mit Art und Herkunft genannt, aber die Zahlen sind nicht addiert (wie in B, siehe unten).

Von den 108 Holzschnitten tragen 25 das Kurwappen, und zwar 20 das Wappen in der alten Form: der Schild ist geteilt von Weiß (oben) und Schwarz (unten), 5 das Wappen in der neuen Form: der Schild ist geteilt von Schwarz (oben) und Weiß (unten). Die Änderung in der Verteilung der Farben muß nach Flehsig (Cranachstudien I. S.22) zwischen 1507 und 1508 (dem so datierten Parisurteil Cranachs mit dem neuen Wappen, Lippmann 21) stattgefunden haben. Die 20 Holzschnitte mit dem alten Wappen und auch die wohl gleichzeitig entstandenen Holzschnitte ohne Wappen fallen demnach noch vor oder in die erste Hälfte des Jahres 1508, denn im Sommer dieses Jahres trat Cranach seine Reise in die Niederlande an. Die zeitliche Grenze nach oben ist der Montag nach dem Sonntag Misericordias, d. i. der 22. April 1509. An diesem Tage, dem Feste der feierlichen Darstellung der Reliquien, wird das Büchlein fertig gewesen sein, wenn es seinen Zweck erfüllen sollte, den Besuchern als „Führer“ durch die heilbringenden Schätze zu dienen.

Kurz nach dem Erscheinen von A muß die Sammlung einen großen Zuwachs erhalten haben, was dazu zwang, die Reliquiarien zu vermehren, und die Veranlassung gab, sowohl die einzelnen Reliquien anders auf die verschiedenen Behältnisse zu verteilen als auch die Gefäße in einer anderen Ordnung zu zeigen. Diese Erweiterung und Umstellung von Grund auf machten den ersten Katalog A ungültig, sie verlangten eine neue, entsprechend geänderte Auflage des Führers: noch in demselben Jahr 1509 wurde die Ausgabe B gedruckt, A als veraltet zurückgezogen und wohl vernichtet. Daraus könnte man das Verschwinden von A erklären.

Bis auf den Titel und die Vorrede, die in beiden Ausgaben gleich, in B aber neu gesetzt sind, weicht B in der Zahl und der Anordnung der Abbildungen wie im Text von A durchaus ab. Die acht Gänge enthalten jetzt 117 Reliquiarien in folgender Verteilung: I/15, II/16, III/15, IV/16, V/15, VI/17, VII/12, VIII/11.

Das große sächsische Wappen vom Titel in A rückte in B auf die letzte Seite, statt dessen wurde der Titel von B mit den vereinigten Brustbildern Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen in Kupferstich geschmückt (siehe Abbildung auf S.177). Die große Ansicht der Stiftskirche füllt wie in A die Rückseite des Titels aus.

Von den $104 + 1 = 105$ eigentlichen Abbildungen der Gefäße in A wurden 103 in B übernommen, 2 blieben weg (Nr. 41 und Nr. 52, Reliquienschreine), hinzu kamen 14, sodaß B 117 Abbildungen hat. Zehn Holzschnitte dieses Zuwachses von vierzehn tragen das neue Kurwappen (das obere Feld schwarz, das untere weiß), vier sind ohne Wappen.

Der Verfasser des geänderten Textes von B hat, um die Bedeutung der Sammlung auch der Menge nach zu betonen, die Anzahl der Partikeln bei jedem Gefäß und bei jedem Gang addiert; am Ende nennt er stolz die Gesamtzahl: Summa summarum aller partickel v. Tausent und v. partickel. Von itzlichem partickel hundert tag apas. Sint viij genge hat itzlicher gangk in sunderheit hundert tag, und ein Caren ablas. Selig sindt die sich des teilhaftig machen“. Also 5005 Reliquien bildeten den heiligen Besitz der Kirche.

Der Setzer von B wollte Raum sparen: er drängte den Text eng zusammen; wo es eben ging, setzte er neben ein Bild noch ein Stück Text oder er preßte zwei Holzstöcke auf eine

Der Vierde gangk
Zum Achten ein Bilde sant Georgij mit
Berleyn gestickt hat in sich



Broene zechen vō sant Georgen Vō eynē Arm sant Georgen iij. pte
Vō einē Daromē sant Georgij eyn pti Vō einē finger sant Georgij
Teem sunst hincben von sant Georgen. xiiij pteckel. Von einē
Hembde sant Geo:gij ij. pti. Vō d fahne sant Geor. ei schone pte

Wittenberger Heiligtumsbuch, 1509. Erste Ausgabe (A). Blatt h 1a

Dis heiligthums



Zum xv
ein brlt
sāt Jor-
gen mit
berlen
gehest.

Vom haupt
sant Theodo-
ri ein pteckel
Vom gebäin
sant Theodo-
ri ein Bruder
sant Georgen
vij pteckel.
Von der fans-
ne sant Geor-
gen ij. pteckel.
Von seinem
klade ein. pte-
Von seinem
hemdsde iij p.
Vom Arm
drey pteckel
Von einem
finger j. pte-
Von einem
daumē j. pte-

Von einē zan ein pte. Zwene ganz zhen.
pteckel seines heyligen gepens

Summa des anders gangts der heyligen Mitterer Sechs hundert
lxxxij. partickel.

Funff vnd dussig andere
Summa lvij. pteckel

Seite nebeneinander, während in A fast jedes Bild für sich auf einer Seite steht (siehe die Abbildungen auf S. 180/181 sowie die Abbildungen bei Muther Tafel 252 und 253). Durch diese Sparsamkeit kam er trotz des vermehrten Umfanges an Text und Abbildungen mit 11 Quartbogen (a–l) aus, gegenüber 13 Bogen (a–n) in A. Aber der Gewinn an Raum ging auf Kosten der Schönheit des Satzbildes und der Geschlossenheit der Abbildungen, denn bei vielen Holzschnitten mußten die Einfassungslinien entfernt werden oder Stücke sind daraus weggebrochen.

Auf der Tischplatte vorne in dem Doppelbildnis des Titels sieht man ein Täfelchen mit dem Drachen Cranachs und der Jahreszahl 1510. Die Ausgabe B ist deshalb wohl erst 1510 fertig geworden trotz der Angabe „Tausent fünffhundert vnd neun“ im Druckvermerk (siehe Abbildung auf S. 185). Die Exemplare auf Pergament in Wittenberg und in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (4^o L. imp. memb. 28) haben dieses Titelbild nicht, sie wurden entweder schon vor Vollendung der Platte verschenkt, oder der Druck des Kupferstiches auf Pergament machte Schwierigkeiten. Das Fest der „Zeigung“ der Reliquien fiel 1510 auf den 14. April; an diesem Tage muß das Buch zum Verkauf vorgelegen haben.

Zusammenstellung der Holzschnitte in A mit denen in B (die Bezifferung in B nach Schuchardt II. S. 258–269):

A	B	A	B	A	B	A	B	A	B
1 =	1	22 =	20	43 =	52	64 =	72	85 =	12
2 =	3	23 =	23	44 =	31	65 =	47	86 =	94
3 =	4	24 =	24	45 =	51	66 =	71	87 =	107
4 =	5	25 =	19	46 =	59	67 =	60	88 =	106
5 =	14	26 =	26	47 =	55	68 =	77	89 =	97
6 =	7	27 =	25	48 =	57	69 =	86	90 =	98
7 =	6	28 =	27	49 =	49	70 =	63	91 =	100
8 =	8	29 =	37	50 =	48	71 =	82	92 =	95
9 =	9	30 =	38	51 =	58	72 =	83	93 =	101
10 =	10	31 =	33	52		73 =	85	94 =	114
11 =	11	32 =	34	53 =	61	74 =	87	95 =	104
12 =	15	33 =	35	54 =	62	75 =	89	96 =	110
13 =	29	34 =	39	55 =	66	76 =	90	97 =	113
14 =	50	35 =	40	56 =	69	77 =	91	98 =	109
15 =	16	36 =	41	57 =	66	78 =	93	99 =	105
16 =	17	37 =	42	58 =	75	79 =	92	100 =	112
17 =	18	38 =	44	59 =	64	80 =	36	101 =	102
18 =	28	39 =	45	60 =	59a	81 =	32	102 =	108
19 =	2	40 =	46	61 =	30	82 =	43	103 =	116
20 =	21	41		62 =	76	83 =	22	104 =	115
21 =	13	42 =	54	63 =	73	84 =	65	105 =	111

Hinzugekommen sind in B: 53, 56, 68, 70, 74, 78, 79, 80, 81, 84, 88, 96, 99, 103.

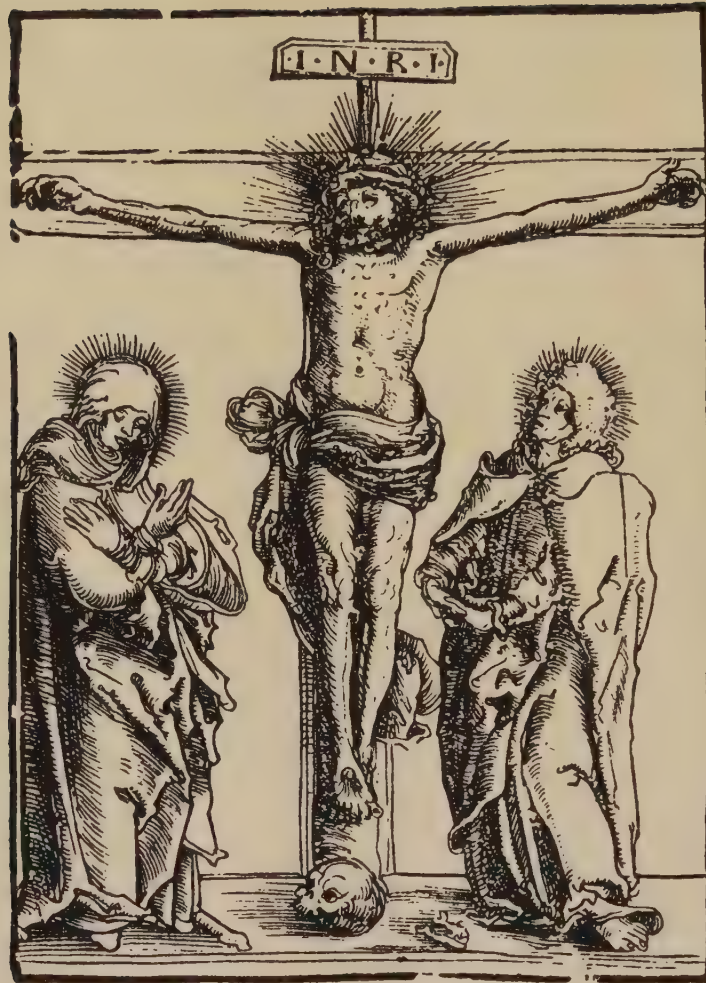
Die Ausgabe B hat für die Geschichte der Buchausstattung eine besondere Bedeutung als das früheste Buch, dessen Titel mit einem Kupferstich geziert ist. Der ganzseitige Holzschnitt mit der schönen Ansicht der Stiftskirche wurde in der aus dem Anfang des Jahres 1509 stammenden Ausgabe A zum ersten Male verwendet und erst später in Christoph Scheurl's *Oratio attingens litterarum præstantiam necnon laudem Ecclesiæ Collegiatæ Vittemburgensis*, die im Dezember 1509 zu Leipzig bei Martin Landsberg erschien (Dodgson II. S. 277, 4). Das beschriebene Exemplar der ersten Ausgabe des Wittenberger Heiligtumsbuches von 1509 ist inzwischen in den Besitz des Britischen Museums (Department of Prints and Drawings) in London übergegangen.

Nach Abschluß meiner Untersuchungen erhielt ich die Arbeit von Hildegard Zimmermann über Cranachs Folgen der Wittenberger Heiligtümer. Die Verfasserin nimmt an, daß es auch eine „Volks“-Ausgabe des Heiligtumsbuches mit anderen, viel kleineren Abbildungen der Reliquiarien gegeben haben müsse, denn die Holzschnitte in dem evangelischen hochdeutschen *Hortulus animæ* von 1552 (Wittenberg, Georg Rhau Erben) könnten nur aus einer noch nicht festgestellten Oktavausgabe des Heiligtumsbuches stammen. Sie gibt ein genaues Verzeichnis aller Holzschnitte der Wittenberger Heiligtümer und nennt bei jedem Stock die spätere Verwendung. Bei der „Großen Folge“ geht sie nach der Ausgabe B; die erste Ausgabe A war auch dieser besten Kennerin des Holzschnittes der Wittenberger Reformation verborgen geblieben.

Friedrich der Weise sammelte auch nach dem Erscheinen der „Kataloge“ weiter. Mit unvermindertem Eifer, ohne Scheu vor den Kosten suchte er seinen Besitz an Reliquien zu ergänzen. Im Jahre 1520 war der Bestand nach Spalatin's Bericht auf 19013 Stücke angewachsen, eine stattliche Zahl, aber noch weit entfernt von der „Vollständigkeit“.

Als am Morgen des Allerheiligentages 1517 die Gläubigen zum Patronatsfest in die Schloßkirche eilten, da lasen sie an der Haupttür dieser Kirche, in der wie kaum an einer anderen Stätte des Reichs große Ablässe zu gewinnen waren, die von dem Augustinermönch und Universitätsprofessor Dr. Martin Luther dort angeschlagenen 95 Thesen wider den Ablass. Die Thesen müssen den Kurfürsten im Innersten getroffen haben. Doch es blieb zunächst beim alten Brauch der Reliquienverehrung, bis im Frühjahr 1522 auf Veranlassung der Stiftherren die Heiltümer zwar gezeigt, die Ablässe aber für nichtig erklärt wurden. 1523 schaffte der Kurfürst auch die Ausstellung mit ihren Feiern ab. Friedrich starb am 5. Mai 1525, am Tage vorher hatte er zum ersten und letzten Male das Abendmahl unter beiderlei Gestalt empfangen. Die Kleinodien, an denen sein frommes Herz gehangen, die Reliquien samt den Behältnissen, Meisterwerke der Goldschmiedekunst, sind in den Stürmen der Zeiten spurlos verschwunden.

Um das Bild Friedrichs III. nicht einseitig erscheinen zu lassen, sei zur Beruhigung der Leser dieses Jahrbuchs gesagt, daß der weise Kurfürst nicht nur an Überbleibseln von Heiligen seine Freude hatte, sondern auch an schönen Büchern: er ließ sich seine Gebetbücher von den besten Illuministen seiner Zeit ausmalen, und durch die Vermittlung des Humanisten Conrad Mutianus erwarb er in Venedig eine ansehnliche Bibliothek griechischer Bücher, für deren Vermehrung er unermüdlich tätig war.



Getruckt In der Churfürstlichen
 Statt Wittenburg. Anno dñi
 M. CCCC vñ J̄ Jar.

Wittenberger Heiligtumsbuch, 1509. Erste Ausgabe (A). Blatt n 3b. (Druckvermerk).

dis heiligthumb



Zum xj. ei groß Silbern Bildt der auffersthe- ung Christi

Vom Stein so auff dem
Grab Christi gelegen j. p.
Vom Grabe Christi xxij.
partickel.

Vom stein von welchem
Christus zu himel gefaren
ist. iij. ptickel.

Sūma. xxvij. ptickel.

Ein Sarch mit Silber be-
schlagen darinne sindt vi-
zehn hundert vñ Acht vñ
sybenzig partickel heiliger
gepein lxxij. ptickel gestein
von heilige stetten/welche
durch vorbleichen d schuis-
fft aldershalben nicht mo-
chten gelesen vñ namhaff-
tig angezeigt werden.

Sūma CC. i. ptickel

Summa des letzten ganges. CCC. xxij. partickel

Sūma summarū aller ptickel v. Tausent vnd v. ptickel.

Von izlichem ptickel hundert tag aplos. Sint viij. genge hat izli-
cher gangt in sunderheit hundert tag/vnd ein Caren ablas Selig
sindt die sich des teilhaftig machen.

Gedruckt in der Churfürstlichen Stat Wittenberg
Anno Tausent funffhundert vnd neun.

LITERATURVERZEICHNIS

Die Ausgabe B des Wittenberger Heiligtumsbuches wird in folgenden Werken behandelt:

Heller, Jos.: Lucas Cranach's Leben und Werke. 2. Aufl. Nürnberg 1854. S. 172.

Schuchardt, Christ.: Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke. 3 Teile. Leipzig 1851-1870. Teil II, S. 255, Nr. 107. Liebhaber-Bibliothek alter Jllustratoren in Faksimile-Reproduktion. (Hrsg. v. Georg Hirth.) VI. Bändchen: Wittenberger Heilighthumsbuch illustriert von Lucas Cranach d. Ält. München 1884.

Muther, Rich.: Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance (1460-1530). München 1884. S. 234, Nr. 1573 und Tafel 252, 253.

Köstlin, Jul.: Friedrich der Weise und die Schloßkirche zu Wittenberg. Wittenberg 1892. S. 17. Dazu: Theologische Studien und Kritiken. Jahrg. 66, Gotha 1893. S. 608.

Bauch, Gust.: Zur Cranach-Forschung. Im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 17, 1894. S. 421.

Lippmann, Friedr.: Lucas Cranach. Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche. Berlin 1895. Gr.-fol. S. 11.

Flehsig, Ed.: Cranachstudien. 1. Teil. Leipzig 1900. S. 22, 63.

Bruck, Rob.: Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 45). Straßburg 1903. S. 181, 202, 303.

Dodgson, Camp.: Catalogue of the early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings. London 1911. Bd. II. S. 290.

Zimmermann, Hildegard: Lucas Cranach d. Ä. Folgen der Wittenberger Heiligtümer und die Jllustrationen des Rhau'schen Hortulus animæ. Halle a. S. 1929. S. 18.

ANGABE DES BUCHUMFANGES AUF FRANZÖSISCHEN BUCHTITELN DES XVI. JAHRHUNDERTS

VON HANNS BOHATTA

In der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts tritt zu den vielen Neuerungsversuchen, die die Drucker mit dem Titel und seiner Anordnung anstellten, in Frankreich ein neuer hinzu: den Umfang des Buches gleich auf dem Titelblatt dem Leser bekanntzugeben. Diese Beifügung einer Zahl mit f. = feuilles oder c. = cahiers oder auch bloß der Zahl allein sollte den Käufer schon in der Auslage über den Umfang orientieren. Sie wurde naturgemäß wie auch noch heute bei der bibliothekarischen Titelaufnahme an den Schluß des eigentlichen Titels gesetzt und an die Jahreszahl oder Auflagenbezeichnung angeschlossen.

Ich gebe hier einige Beispiele; die gesperrt gedruckten Lettern sollen hier Rotdruck bezeichnen.

1. (Boucher, Jean) (O) Puscules du /Trauerseur /Des voies pe /rilleuses. Nouuellemēt par luy reueuz / et amendez et corrigez. / Lepistre d'iustice Alī / structiō et hōneur des ministres dicelle / Lechapelet des prin- / ces contenant. l. rōdeaulx ꝛ. v. balades / Plusieurs chaḡꝛ roy / aulx, Ballades et rondeaulx. / La deploration de le- / glise militante sur les persecutions, Laquelle deteste / guerre et incite les Roys et Princes a Paix. Nouuel / lement reueu, corrige, et augmente par ledict acteur. / Et imprime nouuellement. xvii. c.: / Le trauerseur des /trvoves perilleuses.

Erschien zu Rouen bei J. Burges um 1525 in 8°.

2. « Chansons /nouuellement composees sur plusieurs / chants tant de Musique que Ru- / stique: Nouuellement Impri- / mees: dont les noms sen / suyent cy apres. / Mil cinq cents. xlviii. / viii f. / (Holzschnitt) / « On les vend a Paris en la rue / Neufue nostre Dame a len- / seigne saint Nicolas: / par Jehan Bon- / fonds.

Das Buch enthält 64 Bl. = 8 Bogen in Kl. 8°.

3. (L) Art et scien / ce de Arismetique: Moust vtile et / proffitable a toutes gens. Etfacile a entē / dre parla plume. ꝛ p le get subtil: pour ceux / q̄ ne scauēt lire ne es-cripre. Nouellemēt re / coꝛrige ꝛ Imprime a Paris. xi. f.

Gedruckt für Jean Bonfons um 1550, 88 Bl. in 11 Bogen (A-L).

4. (S) Ensuyt Ogier Le / Dannois Duc de / Dānemarche; qui / fut lūg des douze pers de Frāce, Leq̄l avec le se- / cours ꝛ ayde du Roy charlemaigne, chassa les / payens hors de Rōme Et remist le pape en sō sie / ge Et fut lōg tēps en faerie puis reuīnt Comme / vo⁹ pourres lire cy āps en ce p̄sent liure xxxiij /.

Paris par la Veuve feu Trepperel et Jehan Jehannot, ca. 1515.

Dasselbe Werk erschien auch bei Nicolas Chrestien mit dem Beisatz xlj und bei Nicolas Bonfons mit xli. F. d. i. 41 Lagen oder 162 Blätter.

5.(O) Uide de ar / te amandi. / Translate / de Latin en / Francoys Imprime / Nouuellement. x. / – Kolophon: ¶ Cy finist Ouide de lart / daimer auecqs les sept ars / liberaulx Nouuellement / imprime a genesue. / Ohne Drucker und Jahr in 4°. 39–40 Zeilen, 42 unn. Bl. (A–J⁴, K⁶, also 10 Lagen).

Wie in Nr. 4 bedeutet auch hier die Zahl 10 am Schluß nur die Anzahl der Bogen und nicht etwa eine Jahreszahl. Hain führt das Buch unter Nr. 12225, Reichling unter Nr. 274 an.

Damit wäre der Ursprung dieses Brauches bereits in das XV. Jahrhundert verschoben, doch hat Hain das Buch nicht selbst gesehen und nur nach Panzer in sein Register einbezogen, Reichling offenbar als bei Hain verzeichnet in sein Verzeichnis aufgenommen. Es scheint aber mit Unrecht zu dieser Ehre gekommen zu sein und dürfte wohl erst dem XVI. Jahrhundert angehören.

Diese Aufzählung ist keineswegs vollständig, sondern soll nur in Beispielen die drei Arten der Umfangsangabe auf französischen Titeln charakterisieren. Doch kommt dieser Neuerungsversuch nur vereinzelt und bei wenigen Druckern vor.

BÜCHERILLUSTRATIONEN DES PETER COECK VON ALOST

VON A.J.J.DELEN

Trotz eingehender Forschungen der Gelehrten und trotz aller bisher gemachten Entdeckungen bleibt die Geschichte der vlämischen Kunst des 16. Jahrhunderts, und besonders die der Antwerpener Schule, noch immer größtenteils unbekanntes Gebiet. Zahlreiche Probleme warten hier noch auf Lösung; große Lücken sind noch auszufüllen, und das Schaffen zahlreicher Vertreter der Kunst bleibt noch vollständig oder doch teilweise im Dunkeln.

Unter diesen zeigt sich die Gestalt des Peter Coeck von Alost in ganz besonders unklarem Licht. Wohl hat die Wissenschaft verschiedene Einzelheiten seines Lebens verzeichnet und mehr oder minder auch den Einfluß bestimmt, den er auf die Entwicklung des Antwerpener Stiles der Renaissance ausgeübt hat. Allein je mehr man dazu gelangt, seine Tätigkeit aus den sie umgebenden Unklarheiten loszulösen, desto mehr erkennt man, daß dieser Einfluß bedeutend größer war, als man bis vor kurzem geglaubt hat.

Das Verzeichnis seiner Werke läßt sich nur sehr langsam ausarbeiten, denn über nur wenige von ihnen vermag der Kunsthistoriker etwas mit Gewißheit auszusagen.

Die Biographen Peter Coecks, von Van Mander und Guicciardini angefangen bis auf die heutigen Geschichtsschreiber, nennen ihn beinahe alle als Maler von Staffeleibildern und als Zeichner von Kartons zu Wandteppichen, Glasgemälden, Entwürfen für Bildhauer- und architektonische Arbeiten und auch zu Holzschnitten.

Auf dem zuletzt genannten Gebiet allein interessiert uns hier der Lehrmeister des alten Bruegel. Die graphischen Werke, welche mit seinem Namen bezeichnet sind, sind folgende:

1. Die inventie der Colommen met haren Coronementen ende maten vt Vitruvio ende andere diversche auctoren opt cortste vergadert voerschilders, beeltsniders, steenhouders enz. met privilegie . . . ter begheerten van goede vrienden uyt ghegeven door Peter Coecke van Aelst an. MDXXXIX men. febr. tot Antwerpen¹⁾.

2. Generale regelen der Architecturen Sebastiani Serlij. Ouergesedt wten Italiaensche in Nederlandts duer Peeter Coeke van Aelst doen ter tyt Schildere der K. Maiesteyt²⁾. – Diese Übersetzung von Serlio erlebte mehrere Auflagen (1539, 1542, 1545, 1546, 1547, 1549, 1550, 1553, 1606, 1611, 1626, in vlämischer, französischer, deutscher und englischer Sprache).

Es ist hinlänglich bekannt, welch gewaltigen Einfluß diese beiden Werke auf die Entwicklung der Architektur ausgeübt und wie sie dazu beigetragen haben, den Stil der vlämischen Renaissance umzuwandeln, indem sie ihn von den letzten Überbleibseln der Gotik freimachten

¹⁾ Die Erfindung der Säulen mit ihren Krönungen und Abmessungen aus Vitruvio und mehreren anderen Autoren kurz zusammengebracht für Maler, Bildhauer, Steinhauer usw. mit Privilegium . . . auf Wunsch guter Freunde herausgegeben von Peter Coecke von Aelst an. 1539, im Febr. zu Antwerpen.

²⁾ Allgemeine Regeln der Bauwerke von Sebastian Serlio, übersetzt aus dem Italienischen ins Niederländische von Peter Coecke von Aelst, zur Zeit Maler Sr. Kais. Majestät.

und ihm klassische Klarheit verliehen. Coeck kann darum, zusammen mit Cornelis Floris und Johannes Vredeman de Vries, als Schöpfer der vlämischen Renaissance-Baukunst betrachtet werden.

Die genannten Bücher sind mit zahlreichen Holzschnitten illustriert, die augenscheinlich nach Zeichnungen von Coeck ausgeführt sind. Sie tragen sämtlich architektonischen und ornamentalen Charakter (und kommen demnach für die Sache, die uns beschäftigt, nur in zweiter Linie in Betracht). Nach gewissen Einzelheiten glauben wir annehmen zu dürfen, daß die Holzschnitte von dem nämlichen Holzschneider ausgeführt sind, welcher die Illustrationen für andere Ausgaben von Coeck geliefert hat.

3. La tresadmirable, tresmagnifique et triumpante entree du treshaut et trespuissant Prince Philippes, Prince d'Espaignes, filz de Lempereur Charles V^e . . . Anno 1549 . . . composee et descrite . . . par Corneille Grapheus . . . Imprimé à Anuers, pour Pierre Coeck d'Allost, libraire iuré de l'Emperialle Maieste, par Gillis van Diest 1550¹⁾).

Diese ebenfalls sehr bemerkenswerte Ausgabe erschien zu gleicher Zeit in französischer, vlämischer und lateinischer Sprache. Sie ist reich mit Holzschnitten illustriert, die Triumphbogen, Theater und Gerüste darstellen und die gleichfalls von höchstem Interesse für das Studium der vlämischen Architektur und Ausschmückungskunst des 16. Jahrhunderts sind.

Sind sie von Coeck gezeichnet? Max J. Friedländer scheint daran zu zweifeln: „Es ist“, sagt er, „nicht mehr als naheliegende Vermutung“²⁾. – Die Vorrede des Buches sagt allerdings: „Que toutes les figures icy appliquee, sont (au moien de la grandt cure et exercice de Pierre de Allos painctre de la Maiesté Imperialle) droict apposee sur leur propre symmetrie et mesure“. – („Daß alle hier angebrachten Abbildungen [mittels der großen Kunst und Übung von Peter de Allos, Maler der Kaiserl. Majestät] genau nach ihrer eignen Symmetrie und Abmessung wiedergegeben sind.“)

Nach der Ansicht des Herrn Friedländer läßt uns diese Angabe, was die Holzschnitte anbelangt, im Ungewissen, und man kann sie folgendermaßen auslegen: „Coeck hat die Holzschnitte nicht selbst gezeichnet, sondern nur mit seiner überlegenen Erfahrung darüber gewacht, daß die Bauwerke architektonisch korrekt zur Anschauung kämen“.

Wir teilen den Zweifel unseres gelehrten Berliner Kollegen keineswegs. Aus welchem Grunde sollte Peter Coeck einem anderen das Zeichnen der Holzschnitte überlassen haben, welche das von ihm herausgegebene Werk illustrieren sollten? Wenn die Illustrationen zu seinem Vitruvio und Serlio von ihm gezeichnet sind, wie Herr Friedländer mit Recht annimmt³⁾, so muß man annehmen, daß auch die vom Einzug des Prinzen Philipp von ihm stammen, zumal sie einen bedeutend höheren künstlerischen und dekorativen Charakter tragen als die des Vitruvius. Die Stöcke sind überhaupt zweifellos von der nämlichen Person geschnitten; man vergleiche nur beispielsweise die Ausführung des Holzschnittes der „Porte Césarienne“ (fol. 14, „Triumph“, Rückseite) mit jener der Holzschnitte des Serlio oder auch die grotesken

¹⁾ Der sehr bewunderungswürdige, sehr prächtige und triumphale Einzug des sehr hohen und sehr mächtigen Prinzen Philipp, Prinzen von Spanien, Sohnes des Kaisers Karl V., Anno 1549, aufgestellt und beschrieben von Cornelius Grapheus. Gedruckt zu Antwerpen, für Peter Coeck von Allost, vereidigten Buchhändler der Kaiserlichen Majestät, von Gillis van Diest 1550.

²⁾ Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsamml. Band 38, S. 83.

³⁾ „Vermutlich hat er die schönen Holzschnitte selbst gezeichnet.“

Umrahmungen der beiden Bücher miteinander, um sich zu überzeugen, daß die Illustrationen von den nämlichen Künstlern gezeichnet und geschnitten sind. Wir werden weiterhin sehen, daß Coeck nur als der Zeichner, aber nicht als der Holzschneider gelten kann.

4. Les Moeurs et fachons de faire des Turcz avecq les Regions y appartenantes ont esté auvf contrefaictz par Pierre Couck d'Allost lui estant en Turquie l'an de Jesu-Christ MD33: lequel aussi de sa main propre a pourtraict ses figures duysantes à l'impression d'ycelles... Maria Verhulst, vefve dudict Pierre d'Allost, trépassé en l'an MDL, a faict imprimer les dictes figures, soubz grace et privilege de l'Impériale Majesté en l'an MDCCCCCLIII¹⁾.

Dies ist das bedeutendste und bekannteste graphische Werk von Peter Coeck. Im Jahre 1533 wurde er von dem Brüsseler Tapezierer Van der Moyen (alias d'Armoyen in die Türkei geschickt



mit dem Auftrag, dort eine Teppichweberei zu gründen oder sich mit der Anfertigung orientalischer Teppiche vertraut zu machen. Während eines Jahres hatte er reichlich Gelegenheit, nicht nur Sprache und Kunst dieses Landes zu studieren, sondern auch Sitten und Gebräuche, Schrift und Kleidung. Er brachte zahlreiche Zeichnungen mit zurück, die ihm zur Anfertigung einer Anzahl verschiedener Vorwürfe dienten, welche von einem unbekannten Künstler in Holz geschnitten und von Coecks Witwe 1553 herausgegeben wurden. Möglicherweise bestand hiervon eine frühere Ausgabe, die, wie Friedländer vermutet, noch zu Lebzeiten des Künstlers erschienen war,

von der jedoch auf jeden Fall kein Exemplar bekannt ist²⁾. Das Ganze besteht aus 10 Holzschnitten von 30 cm Höhe auf eine Gesamtlänge von 4 m. Die Szenen sind durch Termen oder Karyatiden getrennt und stellen Begebenheiten aus dem täglichen Leben des türkischen Volkes vor dem Panorama der Stadt Konstantinopel dar. In diesen Kompositionen erkennt man deutlich, auf welche Weise der italienische Einfluß die vlämische Kunst umgewandelt und einen neuen Stil von Fresken geschaffen hatte, die breit aufgefaßt sind, mit Figuren voll großzügiger und rhythmischer Bewegung.

Sicher ist, daß Coeck diese Darstellungen aus dem türkischen Leben nicht selbst in Holz geschnitten hat. Diese Arbeit wurde ohne Zweifel von einem anderen ausgeführt, dessen

¹⁾ Die Sitten und Gebräuche der Türkei mit den dazu gehörigen Gebieten sind nach dem Leben dargestellt durch Peter Couck d'Allost, welcher in der Türkei gewesen ist im Jahre des Herrn 1533, welcher auch mit eigener Hand seine Bilder für den Druck hergestellt hat. – Maria Verhulst, Witwe des genannten Peter von Allost, der im Jahre 1550 gestorben ist, hat diese Bilder drucken lassen mit der Gnade und dem Privilegium der Kaiserl. Majestät im Jahre 1553.

²⁾ Robert Hedicke erwähnt in seinem Buch: Cornelis Floris und die Florisdekoration, Berlin 1913, S. 321, Anm. 2 eine Ausgabe in kleinem Format, welche ihm durch den Herrn Teding van Berkhout, Direktor des Amsterdamer Kupferstichkabinetts signalisiert wurde. Angeblich handelt es sich hier um die auch in diesem Aufsatz erwähnten Holzschnitte von Jan Swarts „Solimanus Imperator Torcharum“, herausgegeben von Willem Liefrinck 1526.



PETER COECK VAN ALOST

Holzschnitte aus Bartholomæus, Georgius De Afflictione tam captivorum quam etiam sub Turcæ tributo viventium Christianorum, cum figuris res clare exprimentibus. Antwerpen, 1544

Name unbekannt geblieben ist (Willem Liefvrick?), der jedoch nicht die Holzschnitte der Ausgaben des Vitruvius und des Serlio angefertigt hat; auch nicht die des „Triumphes von Antwerpen“. Coeck ist nirgends als Holzschneider, sondern nur als Maler und Drucker (Schilder en printer) genannt. Die Bezeichnung „Drucker“ ist jedoch nicht gerechtfertigt, da er niemals die Werke selbst gedruckt hat, die er herausgab, sondern deren typographische Ausführung stets Antwerpener Druckern anvertraute. Friedländer schreibt Coeck die Zeichnung zweier anderer Holzschnitte zu, die zu dem schönen Triumphe des Jacobus Castricus und die zur Caritas, der Druckermarke des Antwerpener Druckers Johannes Grapheus, die im Jahre 1527 zum ersten Male angewandt wurde. Der erstgenannte Holzschnitt wurde 1529¹⁾ in Antwerpen zu Ehren des Arztes Jakob van den Castele oder Castricus ausgegeben, der sich durch die Bekämpfung der Pestepidemie verdient gemacht hatte, die in diesem Jahre unter der Bevölkerung wütete.

Dieser Holzschnitt existiert nur noch in 3 Exemplaren, je eines in den Kupferstichkabinetten von Berlin, Karlsruhe und Dresden. V. von Loga, der über ihn eingehend berichtete, wollte ihn Holbein dem Jüngeren zuschreiben²⁾. Wir haben diesen Irrtum berichtigt und die Antwerpener Herkunft dieses Werkes, das wir mit Dirik Vellert in Zusammenhang bringen zu dürfen glaubten, klargelegt³⁾. N. Beets schrieb es dem Groninger Meister Jan Swart zu, der 1528 für den Antwerpener Drucker Willem Vorsterman arbeitete. Bei der Untersuchung über die Herkunft des Stückes beruft sich Friedländer auf ein Tryptichon, das die Madonna mit dem Kind auf einem Throne sitzend darstellt (ehemalige Sammlung Somzée in Brüssel, auf der Ausstellung der vläm. Primitiven zu Brügge 1902, Nr. 366). Zweifellos sind der Maler dieses Tryptichons, sei es Coeck oder Vellert, und der Zeichner des Triumphes des Castricus ein und dieselbe Person: die Ausschmückung des Thrones sowie der weibliche Typus der Madonna zeigen eine überraschende Übereinstimmung mit den Einzelheiten des Triumphes des Castricus. Ehe wir keinen Beweis für das Gegenteil besitzen, dürfen wir uns der Ansicht Friedländers anschließen und beide Werke Peter Coeck zuschreiben, ebenso auch die Druckermarke von Grapheus, die ohne jeden Zweifel von der nämlichen Hand gezeichnet ist und von dem Formschneider des Triumphes des Castricus in Holz geschnitten wurde. Es muß jedoch ausdrücklich bemerkt werden, daß dieser Formschneider keineswegs derjenige der „Sitten der Türken“ ist, noch auch der vorgenannten, von Coeck illustrierten und ausgegebenen Bücher. Jener Kunsthandwerker, welchen wir vorläufig nicht festzustellen vermögen, befand sich wahrscheinlich im Dienst des Druckers und Herausgebers Johannes Grapheus. Dieser war ein Bruder des Cornelis Grapheus, Sekretärs der Stadt Antwerpen und Urhebers des Textes zum Einzug Philipps II. oder des Triumphes von Antwerpen, und gab ein Werk des Arztes Castricus heraus; er war wie Coeck aus Alost gebürtig.

In seinem hervorragenden Werk über Cornelis Floris schreibt Robert Hedicke⁴⁾ Coeck auch die Zeichnungen von 4 anderen Holzschnitten zu: Solimanus Imperator Torcharum, 1526 betitelt und mit der Aufschrift: Geprent t'antwerp by my Willem Liefvrick figuersnyd. (Gedruckt zu Antwerpen durch mich, Wilhelm Liefvrick, Formschneider.)

¹⁾ Nicht 1527, wie Friedländer annimmt. ²⁾ Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsaml. Band 15, S. 58.

³⁾ Le Compas d'Or, 1923, S. 153; 1924, S. 45.

⁴⁾ Robert Hedicke. Cornelis Floris und die Florisdekoration. Berlin 1903.

Da die Reise Coecks in die Türkei im Jahre 1533 stattfand, können diese Holzschnitte von 1526 nicht von Coeck herrühren.

In seinem „Schilderboeck“ sagt jedoch der berühmte niederländische Künstlerbiograph Carel van Mander über Jan Swart: „Dan opdat men soude sien de cracht en deucht zyner consten, sal men weten, dat van hem zyn eenighe besonder Houdt-printen uytgegaen, als naemlyck, een deel Turcken te Peerde, met boghen en pylkokers, die seer aardigh en gheestigh syn.“ (Damit man die Kraft und Tugend seiner Kunst beurteilen kann, sei gesagt, daß er einige bemerkenswerte Holzschnitte ausgab, namentlich Türken mit Bogen und Pfeilen, welche sehr hübsch und geistreich sind.)

N. Beets¹⁾ meinte, diese Holzschnitte mit türkischen Reitern seien unbekannt geblieben. Es sind jedoch ohne Zweifel die von Willem Liefvrick gedruckten und wahrscheinlich auch geschnittenen Blätter von 1526, welche wir teilweise im Britischen Museum zu London und vollständig in der Albertina zu Wien aufgefunden haben. Die für Swart sehr charakteristische Männerfigur mit dem hohen Hut ist auch in einem dieser vier Holzschnitte zu sehen.

Dürfen wir aber rückhaltlos die Voraussetzung des Herrn Dr. Hedicke teilen, welcher ohne jeden Beweis Peter Coeck auch die Zeichnungen der Holzschnitte zuschreibt, die das Buch von N. Nicolay: „De Schipvaert ende Reysen gedaen in't Landt van Turkeyen“, illustrieren, dessen erste Ausgabe in Antwerpen bei Willem Silvius 1576 erschienen ist? Wir wollen uns vorläufig darauf beschränken, festzustellen, daß einige dieser Holzschnitte, die von Arnold Nicolai, Antonius van Leest, Johann Cressonie (oder Croissant) und Gérard Jansen van Kampen geschnitten wurden, eine technische Übereinstimmung mit den „Sitten der Türken“ aufweisen, daß jedoch die Umrahmung des Titels, die aus mehreren kleinen Darstellungen aus dem orientalischen Leben besteht, von Anton van Leest nach einer Zeichnung des Peter van der Borcht geschaffen wurde. Es ist jedenfalls durchaus möglich, daß die Bilder des Nicolay'schen Buches, die sehr schön sind, ebenso wie die von Bertelli, Vecellio und Abraham de Bruyn, durch die Darstellungen Coecks beeinflußt worden sind²⁾.

Außerdem glauben wir dem Verzeichnis der von Coeck gezeichneten Stiche noch einige Bücher-Illustrationen beifügen zu können, die bis heute noch niemals die Aufmerksamkeit der Bibliographen und Iconographen auf sich gezogen haben. Es handelt sich in erster Linie um das äußerst seltene Werkchen: „De Afflicione tam captivorum quam etiam sub Turcae tributo viuentium Christianorum cum figuris res clare exprimentibus: additis nonnullis vocabulis Dominica oratione, Angelica salutatione, Symbolo Apostolorum lingue Sclauonicae, cum interpretatione Latine, libellus. Autore Bartholomaeo Georgij Hongaro, peregrino Hierosolymitano, qui per duos menses catena collo vinctus, saepe venundatus. XIII annos apud eosdem seruitutem seruans, omnia experientia vidit & didicit.“ Das Colophon trägt die Aufschrift: „Antuerp typis Copenij. An 1544“. Der Verfasser dieses Werkchens ist demnach Bartholomäus Georgievitz, ein Ungar, welcher zur Zeit des Überfalles im Jahre 1528 von den Türken gefangen genommen und als Sklave verkauft wurde. Siebenmal wurde er gekauft und wieder verkauft wie ein Lasttier, zu den niedrigsten und härtesten Arbeiten

¹⁾ Ms. N. Beets. Jan Swart, Oud Holland, Amsterdam, Bd. XXXII, S. 2.

²⁾ William Stirling Maxwell. The Turks in MDXXXIII. London 1873. Cfr. Henri Hymans im „Bibliophile Belge“, 1874 (9. Jahrg.) S. 133.

gebraucht und mißhandelt, wie alle seine Unglücksgenossen. Der schlechten Behandlung müde, entfloh er. Am Ufer des Marmara-Meeres angelangt, wurde er wieder ergriffen, als er gerade im Begriffe stand, sich auf ein Floß zu begeben. Man brachte ihn zu seinem Herrn zurück, welcher ihm die Bastonade geben ließ und ihn dann an Sklavenhändler weiterverkaufte. Endlich, nach 13 Jahren der härtesten Gefangenschaft gelang es Georgievitz zu flüchten. Nach etwa einjähriger Reise kam er im Hl. Lande an. Er kehrte nach Europa zurück und befand sich 1544 in Löwen¹⁾. Tatsächlich verfasste er dort das Widmungsschreiben seines Buches an Karl V.

Für uns ist der interessanteste Teil die Illustration. Sie besteht aus 7 Holzschnitten von 72 auf 80 mm, folgende Vorwürfe darstellend:

1. ein als Sklave von den Türken verkaufter Christ;
2. zwei Christen, von den Türken als Sklaven verkauft;
3. ein Mönch, der ein Feld bestellt und einen von zwei Ochsen gezogenen Pflug führt;
4. Christen, die geflohen sind und eine Meerenge auf einem Floß überqueren;
5. Türken, die Christen martern, indem sie ihnen die Fußsohlen zerschneiden und ihnen die Bastonade geben;
6. eine türkische Familie auf der Straße;
7. zwei Türken, die einen mit Holz beladenen Esel führen.

Am Schluß befindet sich ein achter Holzschnitt, 97:57 mm, einen vor einem Kruzifix knienden Pilger darstellend²⁾.

Diese Holzschnitte, hauptsächlich die 7 ersten, zählen zu den schönsten, denen man in den Antwerpener Drucken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts begegnet. Sie sind das Werk eines geübten Künstlers und zeichnen sich besonders durch eine erstaunliche Beobachtung des Malerischen und einen vollendeten Sinn für Komposition und Bewegung aus.

Diese kleinen Stiche sind voll lokaler Färbung, die Typen sind durchaus richtig beobachtet und die Kostüme und Bauwerke mit solch außerordentlicher Genauigkeit wiedergegeben, daß sie nur von einem Künstler gezeichnet sein können, der sie nach der Natur geformt hat. Es sind nämlich die, die wir in den „Moeurs et fachons des Turcs“ antreffen; die Figuren haben die gleiche ausdrucksvolle Bewegung, die Coecks Holzschnitte kennzeichnet, und sie gleichen darin auch den Teppichen, die nach seinen Kartons angefertigt sind.

Welcher andere Antwerpener Künstler hätte außerdem zu jener Zeit derart lebendige und wahrheitsgetreue Darstellungen auszuführen vermocht? Coeck war durch seine Reise nach dem Orient berühmt geworden, die, wie Friedländer schreibt, „den Zeitgenossen tiefen Eindruck gemacht hat. Pieter Coeck gilt überall als der Mann, der bei den Türken gewesen ist“, und man weiß, daß er zahlreiche Dokumente mitgebracht hat. Nichts scheint uns darum

¹⁾ Biographie Universelle, Paris 1816, Band XVII, S. 164.

²⁾ Brunet. (Manuel du Libraire Paris 1861, Band II, Kol. 1541) erwähnt eine vlämische und eine französische Ausgabe. (Les Misères et tribulations que les chrestiens tributaires et esclaves tenuz par les Turcz souffrent et sont contrainctz endurer, mises pas figures), alle beide von 1544, die letztere trägt in fine: „Imprimé en Anuers par Jehan de Grave 1544.“ Nach Brunet enthalten diese beiden Ausgaben, die uns nie zu Gesicht kamen, dieselben Holzschnitte wie die lateinische Ausgabe.

natürlicher zu sein, als daß Gilles Coppens van Diest, der Drucker des Buches von Georgievitz über das Leben der Türken, sich an Coeck wandte, als er diese Ausgabe illustrieren wollte. Coppens van Diest druckte übrigens auch, wie wir vorher gesehen haben, im Jahre 1550 den „Triomphe d'Anvers“, der nach den Zeichnungen von Coeck illustriert war, und wir sind überzeugt, daß derjenige, der diese in Holzschnitt ausführte, der nämliche ist, der einige Jahre früher die Holzschnitte zu dem Buche von Georgievitz gemacht hat.

•

Noch andere Bücherillustrationen schließen sich dieser Gruppe an. Sie sind weniger bedeutend, verdienen jedoch bei jenen gewaltigen graphischen Erzeugnissen mitgenannt zu werden, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts für die Antwerpener Druckerei geschaffen worden sind.

Hierher gehört in allererster Linie ein kleiner Stich, der ein anderes Werkchen von Georgievitz: „De Turcarum ritu et caeremoniis“ schmückt, gleichfalls aus dem Jahre 1544. Er stellt eine Frau dar, die ein Wappenschild mit den Buchstaben B. G. P. H. (Barth. Georgevitz Peregrinus Hierosolymitanus) trägt. Vom künstlerischen Standpunkt aus bietet er wenig Interesse, allein er ist zweifellos von denselben Künstlern gezeichnet und geschnitten, welche die Holzschnitte zu den ersten Werken von Georgievitz „De Afflictione“ geliefert haben. – „De Turcarum ritu et caeremoniis“ trägt die Adresse von Gregorius Bontius, allein die Drucklettern, Anfangsbuchstaben usw. lassen deutlich erkennen, daß dieses Werkchen gleichfalls bei Coppens van Diest gedruckt ist.

Unter den zahlreichen Antwerpener Druckermarken, die für das Studium des Antwerpener dekorativen Stiles zur Zeit der Renaissance äußerst interessant sind, möchten wir vorläufig eine einzige als Werk von Coeck aufführen. Es ist dies die schöne Marke von Gregorius Bontius selbst, (demnach der Herausgeber der Bücher von Georgievitz). Sie stellt eine Allegorie der Gerechtigkeit dar, die den Teufel mit Füßen tritt und eine Waage in der linken Hand hält, während sie einem zur Linken des Bildes knienden Bettler ein Almosen reicht. Der weibliche Typus mit der komplizierten und kennzeichnenden Haartracht ist der gleiche, welchen man auf dem „Triumphe des Castricus“ antrifft. Auch die technische Ausführung des Holzschnittes ist durchaus die nämliche wie die der Holzschnitte in den Büchern des Georgievitz. Man findet diese Druckermarke in verschiedenen Ausgaben des Gregorius Bontius, so z. B. in „Joachim van de Putte: Een en claren spiegel der warachtigen Christelyker maechden. By Gregorius de Bonte, Tantwerpen... 1551“. – Ebenso begegnet sie auch in den Büchern, welche den Namen von Gilles Coppens van Diest tragen, wie z. B. in „Petri Apiani Cosmographia... Vaeneunt Antuerpiae in pingui gallina Arnoldo Berckmano... (in fine:) Excusum Antuerpiae opera Aegidij Coppenij... 1540.

Der Vollständigkeit halber wollen wir noch die Aufmerksamkeit auf den prächtigen Holzschnitt „Sicht von Antwerpen“ lenken, von welchem wir bis jetzt nur ein einziges Exemplar kennen, und zwar in dem Manuskript von Caukerken „Chronyck van Antwerpen van 1500 tot 1600“ in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel.¹⁾ Wegen gewisser Einzelheiten hat man dieses äußerst interessante Stück als aus dem Jahre 1543 stammend angenommen. Es ist Karl V. zugeeignet und stellt das Panorama von Antwerpen aus der Vogelperspective von dem

¹⁾ Manuscripte Nr. 7563-7567. — A. J. J. Delen, Iconographie van Antwerpen. Brüssel, 1930. Nr. 21 (Nachbildg. 9).

Mecheln'schen Tor aus gesehen dar. Die Technik dieses Stückes, die dekorative Auffassung, die breite und monumentale Gesamtheit, alles läßt uns annehmen, daß dieses Blatt sehr wohl von Peter Coeck gezeichnet und von demselben Künstler geschnitten sein kann, welcher die Holzschnitte des Serlio, des Vitruvio, des Triumphes von Antwerpen und der Bücher des Georgievitz ausgeführt hat. Zweifellos enthalten noch andere Antwerpener Drucke aus jener Zeit weitere Holzschnitte, die von Peter Coeck gezeichnet sind, und deren Identification noch abzuwarten ist. Einstweilen aber haben wir versucht, einige graphische Arbeiten dieses Künstlers miteinander zu vergleichen, der während der vlämischen Renaissance eine so verschiedenartige Tätigkeit auf dem Gebiete der Künste entfaltete, hauptsächlich aber auf dem der Buch- und Holzschnittkunst.

DER WIENER BUCHDRUCKER RAFAEL HOFFHALTER UND SEIN SOHN IN UNGARN

VON PAUL GULYÁS

Der ausgezeichnete Wiener Buchdrucker Rafael Hoffhalter tauchte im Jahre 1564 in Debrecin, dem Mittelpunkt der ungarischen Calvinisten auf. Von seinen Jugendjahren wissen wir nur wenig Bestimmtes. Er war der Sprosse einer vornehmen polnischen Familie. Ursprünglich hieß er Skrzetusky und trug im silbernen Schilde seines Wappens ein rotes Hufeisen und ein rotes Kreuz. Er bereiste die Niederlande, hielt sich längere Zeit in Zürich auf, wo ihm auch sein Sohn Rudolf geboren wurde¹⁾, und siedelte sich schließlich im Jahre 1555 in Wien an. Hier assoziierte er sich mit Kaspar Krafft aus Elwagen, der vorher bei den Wiener Typographen Aquila und Zimmermann als Schriftgießer wirkte. Die Assoziierten erhielten ein vom 10. April 1555 datiertes Privileg zur Errichtung einer mit zierlichen, in französischer Manier geschnittenen Lettern ausgestatteten Druckerei, sowie zur Einfuhr von Büchern und Papeir. Hoffhalter wählte seinen deutschen Namen wahrscheinlich aus Gottesfurcht. Sein Vertrauen auf Gott symbolisiert auch sein Druckerzeichen, das in einem von Putten gehaltenen Medaillon eine sonnenbeschiedene Landschaft darstellt, im Vordergrund mit einem umzaunten, fruchtbeladenen Baume, von dessen Zweigen die schmausenden Vögel des Himmels in dichten Scharen davonfliegen. Ein üppiger Weinstock klettert am Baume empor. Am Fuße ist das Wörtchen SPES zu lesen. Mit dem Bilde im Einklang steht die Umschrift: OMNIA · SPE · FLORENT · PROSPICIENTE. Hoffhalter war nicht nur Buchhändler und Typograph, sondern auch Schriftgießer und Formschneider. Er beschäftigte namhafte Künstler wie Hirschvogel, Hübschmann und Lautensack. Der letztgenannte Meister aus Nürnberg schnitt das Porträt und das Wappen des Erzbischofs Oláh in Kupfer für Johann Fabers *Missa evangelica* (1558), dann in Holz für Ohláhs *Catholicæ ac Christianæ religionis præcipua* (1560). Eines seiner gelungensten Verlagswerke war die *Epitome rerum Ungaricarum* des Petrus Ranzanus (1558), mit schönen großen Antiqua-Typen und einer hübschen Kursiv gedruckt. Hoffhalter wirkte von 1556 bis 1563 in Wien und veröffentlichte während dieser Zeit nach Mayer nicht weniger als 123 kleinere und größere Druckwerke. Diese Zahl ist aber bei weitem nicht endgültig. So waren bei Abfassung des Mayerschen Werkes weder der für das Jahr 1562 veröffentlichte ungarische Kalender in der Übersetzung des Peter Bornemisza²⁾, noch das Büchlein des Nikolaus Telegdi: *Az kersztyensegnec fundamentomarol valo rövid keonyvecke*³⁾ bekannt, welch letzteres nach dem 12. Juli 1562 aus der Presse Hoffhalters herausgekommen ist. Der Hof überhäufte ihn mit Bestellungen, und sein Ruf war so groß,

¹⁾ Rudolf Hoffhalter nennt sich öfters Tigurinus d. h. aus Zürich gebürtig, so am Schlusse der Widmungen der Nr. 186 und 206 des I. Bandes der Régi Magyar Könyvtár (zitiert im weiteren Verlaufe dieser Abhandlung RMK) des Karl Szabó (Budapest I.–II. Bd. 1879–84).

²⁾ Magyar Könyvszemle, Jg. 1906. S. 217. ³⁾ Ebda. 1882. S. 371.

daß sogar die Drucklegung der *Præcipua Oláhs* in der Wiener Jesuiten-Druckerei ihm anvertraut wurde ¹⁾).

Hoffhalter war, obwohl er sich in Wien – wie dies auch seine Beschäftigung in der Jesuiten-Druckerei beweist – für einen getreuen Katholiken ausgab, insgeheim ein Anhänger des Protestantismus und stand mit den Führern der Reformation in steter Fühlung. Als seine Achselträgerei sich herausstellte, mußte er Wien verlassen und zwar so schleunig, daß er nicht einmal seine typographischen Geräte mit sich nehmen konnte. Letzteres beweisen einerseits das am Schlusse seiner Ausgabe des Werböczyschen Tripartitums angebrachte Hoffhaltersche Wappen, welches nicht dasselbe ist, das er in seinen Wiener Drucken zu verwenden pflegte, sondern ein 1565 gefertigter ziemlich primitiver Holzschnitt, andererseits der Umstand, daß er in den ersten unter seinem Namen hervorgebrachten Debreziner Drucke die Typen der früheren Debreziner Offizin gebrauchte. Seine Flucht aus Wien setzen *Naményi* ²⁾ und *Csürös* ³⁾ nach Mayer in das Jahr 1562 und bemerkten nicht, daß diese Jahreszahl bei Mayer ein Druckfehler sein muß [statt 1563], da er selbst die bibliographische Beschreibung eines Wiener Hoffhalterschen Druckes vom Jahre 1563 bringt ⁴⁾. Wann er nach Debresin kam und wo er die Zeit bis dahin verbrachte, wissen wir nicht. Soviel ist gewiß, daß er bereits 1564 in Debresin war, denn der erste mit seinem Namen versehene Debreziner Druck, Peter Melius': *Az ket Samvel kõnyuinek es az ket Kirali kõnyveknék... igazan valo forditasa* (2^o 243 Bl. ⁵⁾), ist laut der auf den 22. Januar 1565 datierten Widmung im Anfange desselben Jahres erschienen; somit mußte er schon im Jahre 1564 daran arbeiten. Meines Erachtens ist es also nicht ausgeschlossen, daß sich Hoffhalter schon im Frühling 1563 in Debresin aufhielt. Vielleicht schnitt er selbst das Druckerzeichen des Michael Török in Holz, dessen Ausführung mit der Technik der Hoffhalterschen Holzschnitte nahe verwandt ist, und borgte Török auch die Initiale A, die dieser an der Spitze des Vorwortes verwandte. Diese Initiale A stammt nämlich aus einer mit biblischen Szenen geschmückten Initialen-Serie, von der mehrere Stücke, (darunter auch die Initiale A), auch in der Samuel-Übersetzung des Melius vorkommen und die als Eigentum der Hoffhalterschen Druckerei später auch Drucke aus Großwardein, Karlsburg und Alsolendva schmücken.

Hoffhalter lieferte in der *Az ket Samvel kõnyvei* eine recht sorgfältige Arbeit. Das Titelblatt wurde in Rot und Schwarz gedruckt und mit einer 40×45 mm großen siegelartigen, ovalen Vignette verziert, welche auf rotem Grunde das Agnus Dei, das Wappen der Stadt Debresin, vorstellt. In der schwarzen Einfassung des Medaillons steht in weißen Lettern derselbe biblische Spruch, der schon auf Töröks Druckerzeichen vorkommt. „MINT. A BARAN MEG. NEMUL A NIRV. ELOT. ESA. LIII.“ Der Satzspiegel mißt 113×220 mm, mit 27 Zeilen auf jeder Seite. Den mit Antiqua gezierten Text schmücken zahlreiche Initialen in Holzschnitt. Diese wurden nebst der schon erwähnten Garnitur zwei anderen Serien entlehnt. Die eine Serie ist 24 mm hoch und stellt Szenen aus dem Totentanz dar (Lettern A, E, F, G und H); die andere Serie, 31 mm hoch, ist auf schwarzem Grunde mit Blumenvasen geschmückt (Lettern M und L). An der Spitze des Buches Samuel sowie des Buches der Richter steht

¹⁾ Vgl. A. Mayer, *Wiens Buchdruckergeschichte*. Wien, 1883. Bd. I. SS. 86–93.

²⁾ *Magyar Könyvszemle*, Jg. 1901. S. 175. ³⁾ *A debreceni városi nyomda története*. Debrecen (1911). S. 44.

⁴⁾ A. a. O. Bd. I., S. 92. ⁵⁾ RMK. I. Nr. 55.

je eine größere Initiale. Dort ein 48 mm hohes V, das den Kampf Davids und Goliaths darstellt (Bl. 1a), hier ein 50 mm hohes L (Bl. 65a).

Hoffhalters zweites und letztes Debreziner Druckwerk, das Magyar decretvm Stefan Werböczys (2° 176 Bl.¹⁾) in Blasius Weres' Übersetzung wurde rund sieben Monate später fertiggestellt. Die an Fürst Johann Siegmund gerichtete Widmung ist nämlich vom 10. Kal. Sept. (d. h. 21. August) datiert. Die Übersetzung ermöglichte die Opferwilligkeit des in der Burg Tokaj am 2. Februar 1565 gefallenen Franz v. Némethy. Wir wissen nicht, wann Hoffhalter die Drucklegung in Arbeit nahm, daß er aber kaum sieben Monate dazu brauchte, erhellt aus der dem Druckfehlerverzeichnis vorangehenden Bemerkung, laut der die Fehler mit den Schwierigkeiten des Setzens, den kriegesischen Umständen und der eiligen Arbeit entschuldigt werden. Hoffhalter verwendete zu diesem Werk neue Typen, deren Anschaffen oder Herstellung geraume Zeit erforderte. Wahrscheinlich war es Hoffhalter selbst, der das barocke Portal mit den symbolischen Frauenfiguren des Titelblattes sowie Johann Siegmunds, Franz v. Némethys und sein eigenes Wappen samt dem die Wappen umgebenden Rahmen in Holz geschnitten hat. Die Wirkung des schmucken Titelblattes wird durch den zweifarbigem (rot-schwarzen) Zeilendruck erhöht. Der Satzspiegel mißt 211×126 mm, mit 35 Zeilen auf der Seite. Die Höhe von 20 Zeilen beträgt 117 mm. Die Kapitelüberschriften und Marginalien wurden mit Kursiv gesetzt. Karl Szabó kennt 15 Exemplare. Es wäre angebracht, sie miteinander zu vergleichen, denn die Beschreibung Szabós macht den Eindruck, als ob hier Doppeldrucke vorkämen. Nach ihm lautet die Schlußschrift (auf der Vorderseite des letzten, sonst ganz leeren Blattes) „Debrecembe nyomtattatott Raphael Hoffhalter altal“. Auf das Exemplar des Ungarischen National-Museums paßt diese Beschreibung nicht. Hier ist auf Bl. 176a das Wappen Hoffhalters in erwähntem barocken Rahmen zu sehen mit der Umschrift „RAPHAEL SKRZETVSKI. Anno 1565“ und darunter die Schlußschrift in folgender Fassung: „RAPHAEL HOFF//halter altal nyomtatta“.

Hoffhalter verließ kurz nach dem Erscheinen seines Werböczy Debresin und siedelte mit seiner Werkstatt nach Großwardein über. Ludwig Naményi bringt diese Übersiedelung mit den Großwardeiner Religionsstreitigkeiten in Zusammenhang²⁾, jedoch mit Unrecht, da diese Polemik viel später, nämlich in den Jahren 1568 und 1569 verlief³⁾. Ich halte es für wahrscheinlicher, daß Hoffhalter innerlich sich schon jetzt vom Calvinismus abgewandt hatte und daß er, obwohl er eine Zeitlang noch nicht mit der Farbe herausrückte, es doch für ratsamer hielt, sich von Debresin zu entfernen, wo der scharfsichtige Melius leicht seine neueste Apostasie bemerkt hätte. Daß seine Großwardeiner Drucke, soweit sie auf uns gekommen sind, alle noch der reformierten Kirche dienen, ist weiter nicht auffallend bei einem Manne, der in Wien gemächlich für die katholische Sache arbeitete, obgleich er im Innern schon Protestant war. In Großwardein veröffentlichte er noch 1565 Melius' Übersetzung „A szent lob könyvenek... igazán való fordítása“ (4° 109 Bl.⁴⁾). Die Vorderseite des Schmutztitels zierte ein die Taufe Christi darstellender Holzschnitt in der zu den Wappen der Werböczy-Ausgabe verfertigten Einrahmung und mit der Umschrift: „HIS EST FILIVS//MEVS DILECTVS//mihi bene complacens//Ipsvm avdite//matthaei 17. Der Widmungsbrief

¹⁾ RMK. I. Nr. 56. ²⁾ Magyar Könyvszemle, Jg. 1901. S. 175.

³⁾ Jenő Zoványi, Theologiai ismeretek tára. Mezötúr, 1898. Bd. II. S. 417. ⁴⁾ RMK. I. Nr. 58.

des Übersetzers an Kaspar Mágocsy und dessen Frau Eulalia v. Massai ist vom 25. November datiert. Das Buch erschien also um dieselbe Zeit, und zwar auf Kosten des Ehepaares Mágocsy. Die Übersetzung selbst wurde am 30. April fertiggestellt. Diese Verzögerung erlitt der Druck wahrscheinlich wegen der Werböczy-Ausgabe. Auf dem Schlußblatte druckte Hoffhalter sein eigenes Wappen ab, diesmal jedoch ohne Einrahmung. Hoffhalter benützte hier dieselben Typen wie bei der Samuel-Übersetzung.

Unser Typograph verbrachte auch einen Teil des nächsten Jahres in Großwardein und veröffentlichte hier noch ein protestantisches Gesangbuch, dessen Bearbeiter sich unter den Buchstaben L. F. verbirgt. Der Titel lautet: *A keresztyeni Gyülekezetben valo isteni diczeretek* (4° 94 Bl. ¹⁾). Das einzige bekannte Exemplar befindet sich in der Staatsbibliothek zu Wolfenbüttel.

Bald darauf siedelte Hoffhalter mit seiner Druckerei nach Karlsburg über. Er folgte wahrscheinlich dem Rufe des Fürsten Johann Siegmund, der seine Fähigkeiten aus der ihm gewidmeten Werböczy-Ausgabe kannte. Man pflegt die Karlsburger Offizin als eine Neuschöpfung des Fürsten zu betrachten ²⁾. Diese Ansicht ist jedoch unrichtig. Die seit 1567 bestandene Karlsburger Offizin war nichts anderes als Hoffhalters eigene Druckerei, wie dies die vollständig identischen Typen, Ornamente und Initialen beweisen. Hoffhalter nennt sich zwar auf seinen Karlsburger Drucken „typographus regius“; diese Benennung bedeutet jedoch nur, daß er im Auftrage des Herrschers, auf dessen Kosten arbeitete. Die Druckerei selbst war sein höchst persönliches Eigentum und ging nach seinem Tode an seine Witwe über. Das Besitzverhältnis wird vom Impressum des Schäseuschen „*Ephthalamiums*“ ³⁾ bezeugt: „*ex regii typographi officina typographica Raphaelis Hoffhalterii*“, welches unzweideutig verkündet, daß der königl. Buchdrucker Hoffhalter in seiner eigenen Werkstatt gearbeitet hat. Das erste näher datierbare Erzeugnis seiner Karlsburger Tätigkeit war die Konfession des Neumarkter Konzils (1. September 1567), die *Refutatio scripti Petri Melii quo nomine synodi Debrecinæ Jehouallitatem et trinitarium Deum* (4° 56 Bl. ⁴⁾), welche Franz Dávid und die Senioren der siebenbürger-ungarischen Kirchen dem erwählten Könige Johann (Siegmund) II., ihrem Protektor gewidmet haben. Fast gleichzeitig dürfte erschienen sein die *Rôvid magyarázat mikeppen az Antichristvs, az igaz Istenről valo tvdomant meg homalosította* (4° 76 Bl. ⁵⁾), von Franz Dávid für die nur Ungarisch verstehenden Gläubigen. In diesem Werke brachte Hoffhalter, wie dies aus Szabós Beschreibung ersichtlich ist ⁶⁾, das Wappen des Fürsten Johann Siegmund zum Abdruck, und zwar mit aller Wahrscheinlichkeit von dem zu seiner Werböczy-Ausgabe gefertigten Stocke. Szabó teilt das Datum der Widmung nicht mit, und somit dürfte sie undatiert sein. Aber es ist nicht zu bezweifeln, daß dieses Büchlein einem anderen Werk desselben Autors, *Rôvid utmutatás az Istenec igeienec igaz ertelmire* (4° 68 Bl. ⁷⁾) betitelt, voranging. Die an Franz Mikola gerichtete Widmung ist vom 28. Dezember datiert, somit erschien das Werkchen ganz am Ende des Jahres. Wenn wir noch das schon erwähnte *Epithalamium* des Schäseus (4° 12 Bl. ⁸⁾) anführen, welches am 30. November zur Hochzeitsfeier Kaspar Békes, des allmächtigen Rates Johann Siegmunds erschienen ist, so haben wir alles aufgezählt, was uns von Hoffhalters Tätigkeit im Jahre 1567 erhalten blieb.

¹⁾ Magyar Könyvszemle. Jg. 1892/93. S. 319. ²⁾ Ernő Kiss, Dávid Ferenc. Kolozsvár, 1910. S. 38.

³⁾ RMK. II. Nr. 108. ⁴⁾ RMK. II. Nr. 107. ⁵⁾ RMK. I. Nr. 61. ⁶⁾ A. a. O. Bd. I. S. 92. ⁷⁾ RMK. I. Nr. 62. ⁸⁾ RMK. II. Nr. 108.

Daß aber die Reihe bei weitem nicht vollständig ist, ist schon aus dem kleinen Umfang dieser Werke zu schließen. Ferner dürfen wir nicht vergessen, daß es sich hier um unitarische Bücher handelt, welche während der bald nach dem Tode Johann Siegmunds eintretenden Verfolgung leicht vernichtet werden konnten. Von einem solchen gänzlich verschollenen Druckwerk aus dem Jahre 1567 haben wir unzweifelhaftes Kenntnis. Es ist dies Stefan Császmals polemische Schrift: *De horrendis simulacris deum trinum et unum adumbrantibus*, die man als IV. Kapitel des unter dem Titel *De falsa et vera unius Dei Patris, Filii et Spiritus Sancti cognitione* o. J. erschienenen Werkes 1568 wieder abdruckte. Wir wissen nicht, ob diese erste Ausgabe lateinisch oder ungarisch erschienen ist, da wir von deren Veröffentlichung nur aus der Anfang 1568 herausgegebenen Antwort Császmals auf „irgendeine Schrift“ des Dinricher kalvinistischen Predigers Alexander Andreas Thordai unterrichtet sind. Császmai behauptet in diesem Schreiben, daß Thordai ihn wegen der Herausgabe der Bilder des Antichrists angegriffen habe¹⁾. Es handelt sich um acht kleine Holzschnitte, welche teils katholische Darstellungen der Trinität nachahmen, teils Stancaros und Melius' Gleichnisse über dasselbe Dogma verhöhnen. „Császmai – schreibt Kanyaró²⁾ – verteidigt nun das erste Bild als seine eigene Zeichnung, aber kaum mit Recht. Die Bilder wurden höchstwahrscheinlich in der Gegend vom katholischen Krakau, Rom u. s. w. gesammelt. Dazu kamen Stancaros und Melius' Deutungen der Trinität, welche ein ungarischer Künstler illustrierte“. Über die Person des Künstlers hat sich Kanyaró nicht geäußert. Stefan Borbély³⁾ ist der Meinung, es möge dahingestellt bleiben, ob die originellen Bilder Császmai selbst oder ein anderer entworfen habe. Hingegen ist er überzeugt, daß die Stöcke von Császmai selbst hergestellt wurden. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Holzstöcke konnte nur Rafael Hoffhalter geschnitten haben, der ein geschulter Formschneider war und als solcher während seines Wiener Aufenthaltes öfters vom Hofe beschäftigt wurde⁴⁾. Auch Melius war dieser Ansicht, indem er im Vorworte seiner *Az Szent Janosnak tölt jelenésecne magyarázasa* Rafael Hoffhalter, oder wie er ihn mit beißendem Hohn nennt, Roßhalter beschuldigt, daß „er für Geld die heilige Dreifaltigkeit ausgeschnitzt, bespottet und somit verraten habe“⁵⁾.

Der letzte bekannte Druck Rafael Hoffhalters war die Thordai Sándor András írásira adott felelet (4^o 16 Bl.⁶⁾), dessen Verfasser „Stefan Császmai Karlsburger Prediger“ sich nur am Anfang des Textes nennt. Das Heftchen kam mit folgendem lateinischen Impressum aus der Presse: „excusum per Rapháëlem Hoffhalterum Anno à nativitate Christi Domini M. D. LXVIII.“ Zwar ist es nicht näher datiert, soviel aber ist sicher, daß es in den ersten Monaten des Jahres 1568 erschienen ist. Das kurze lateinische Referat Franz Dávids über den in Karlsburg vom 8. bis zum 18. März 1568 geführten Religionsstreit, *Brevis enarratio disputationis Albanæ de Deo trino et Christo duplici* (4^o 96 Bl.⁷⁾) betitelt, welches gewiß den Ereignissen auf dem Fuße folgte, erschien nämlich schon mit dem Impressum der Witwe Hoffhalters (apud

¹⁾ RMK. I. S. 35–36. Franz Kanyaró war ebenfalls der Meinung, daß das Werk Császmals auch selbständig erschienen ist. Stefan Borbély jedoch (*Unitárius polémikusok. Kolozsvár, 1909. S. 34, r. 33*) verwirft diese Ansicht und gesteht nur höchstens soviel zu, „daß vom IV. Kapitel das *De falsa* auch ein Sonderabdruck erzeugt werden konnte“. Dies wäre jedoch ein wahrer *filius ante patrem*! ²⁾ Magyar Könyvszemle, Jg. 1896. S. 331.

³⁾ A. a. O. S. 63. ⁴⁾ Vgl. Mayer, a. a. O. Bd. I. S. 88. Note 107. Das ist auch die Ansicht Elemér Czákós (*Az iparművészet könyve. Budapest, 1902. Bd. I. S. 484*), was Borbély entging.

⁵⁾ Bl. 4^o. ⁶⁾ RMK. I. Nr. 67. ⁷⁾ RMK. II. Nr. 111.

Viduam Raphaelis Hoffhalterij). Dies ist übrigens das einzige Druckwerk, welches mit der Firmenbezeichnung der Witwe herausgekommen ist. Alle übrigen 1568/9 zu Karlsburg erschienenen Drucke entbehren den Namen des Typographen. Nur die Schlußschrift des um den 20. August 1569 veröffentlichten ersten Teiles der Predigten Franz Dávids verrät den Namen des damaligen Provisors der Druckerei, Gregor Vagner. Dieser Gregor Vagner war Lehrer zu Karlsburg und einer der vier Scribenten, die Dávid am Schlusse der Brevis enarratio als seine Helfershelfer anführt.

Es hat seinen triftigen Grund, weshalb Vagner und nicht Hoffhalters Sohn Rudolf, der ebenfalls Typograph war, an die Spitze der Werkstatt gestellt wurde. Allem Anscheine nach war es Rudolf Hoffhalter, der laut dem Titelblatte in Großwardein, aber ganz gewiß mit dem typographischen Material der Karlsburger Druckerei die Ausgabe des schon genannten Werkes Melius': Az Szent Iánosnak tölt jelenesecnek ... magyarázása (4^o 297 Bl.¹⁾) um den 8. Januar 1568 besorgte.

Karl Szabó, getäuscht durch die Jahreszahl der Widmung des Karlsburger Druckes: De falsa et vera unius Dei ... cognitione, die offenbar ein Druckfehler ist [1568 statt 1569], glaubte, daß Rudolf Hoffhalter nach dem 1567 eingetretenen Tode seines Vaters kurze Zeit die Karlsburger Druckerei geleitet habe und dann 1568 nach Großwardein übersiedelt sei, um dort sein Gewerbe weiter zu betreiben. Diese Hypothese wird aber von den Tatsachen nicht bestätigt. Wie wir gesehen haben, kann man aus den Druckervermerken feststellen, daß Rafael Hoffhalter am Anfang des Jahres 1568 noch lebte, und somit sein Sohn vor seiner Übersiedelung nach Großwardein die Karlsburger Druckerei nicht geleitet haben konnte. Nach Großwardein mußte er, vorausgesetzt, daß er tatsächlich übersiedelte, schon in den letzten Monaten des Jahres 1567 überziehen, da Melius' Predigtensammlung kurz nach dem 8. Januar 1568 herausgekommen ist. Die Veröffentlichung erfolgte noch zu Lebzeiten des älteren Hoffhalter, denn Melius spricht von ihm in seiner Vorrede, in der er ihn der Apostasie wegen rügt, als von einem noch Lebenden. Aber ist denn Rudolf Hoffhalter tatsächlich nach Großwardein übersiedelt? Wenn ja, so müssen wir annehmen, daß dies mit der Einwilligung seines Vaters geschah, und daß er nach vollzogener Arbeit mit dem typographischen Material wieder nach Karlsburg zurückgekehrt ist. Sämtliche im Melius'schen Bande abgedruckten Initialen kehren nämlich auch in Karlsburger Drucken von 1569 wieder, und daß es sich hier nicht um Duplikate handelt, beweist die Initiale A der Bibelserie, die im angeblich Großwardeiner Drucke mit demselben Bruchfehler vorkommt wie in den Karlsburger Veröffentlichungen. Nach unserer Ansicht ist es viel wahrscheinlicher, daß Rudolf Hoffhalter Melius' Werk ohne, oder mit Wissen seines Vaters in Karlsburg selbst druckte, und daß die Unitarier erst später den Unfug bemerkt haben. Das Verhöhnern des alten Hoffhalters im Vorworte kam wie gewünscht, denn es trug dazu bei, daß man Karlsburg als wirklichen Druckort nicht in Verdacht zog. Möglich, daß Rudolf Hoffhalter die religiöse Wandlung seines Vaters nicht geteilt hat und im Herzen Calvinist geblieben ist. Daß Melius sich dieser Täuschung hingab, hatte seinen guten Grund. In Debrecin gab es zu dieser Zeit keine Buchdruckerei. Der kränkelige Michael Török war arbeitsunfähig oder gar schon gestorben, und sein Nachfolger Andreas Komlós taucht erst später in Debrecin auf. Melius selbst liefert dazu den Beleg

¹⁾ RM. I. Nr. 69.

in einem Briefe vom 27. April 1569, in welchem er sich darüber beklagt, „daß in unserer Gegend geschickte und verläßliche Drucker fehlen“.¹⁾

Als Dávid und die Unitarier diesen Unfug entdeckten – es dürfte dies während oder kurz nach dem Drucke der *Brevis enarratio disputationis Albanæ* geschehen sein – entfernten sie den sich als unverläßlich erwiesenen Sohn nebst der Witwe aus der Druckerei. Sie beraubten sich dadurch einer brauchbaren Arbeitskraft, was die Korrektheit ihrer späteren Drucke nachteilig beeinflusste. Sie entschuldigten sich dafür mit dem Tode des Rafael Hoffhalter.²⁾ Die Druckerei büßte übrigens viel von ihrer Bedeutung ein. Kaspar Heltai schloß sich 1568 den Unitariern an, deren Bedürfnisse die unter seiner fachkundigen Führung wirkende Klausenburger Druckerei viel besser und rascher zu befriedigen wußte. Das Ableben Johann Siegmunds am 14. März 1571 besiegelte dann das Schicksal der Karlsburger Druckerei. Rudolf Hoffhalter benützte die dadurch entstandenen Wirren dazu, die Druckerei, die er als sein rechtmäßiges väterliches Erbe betrachtete, an sich zu reißen. Dávid war kaum fähig, ihn daran zu hindern. Sein höchster Protektor, Kaspar Békes, wurde vom Kampfe um den Fürstenhut gänzlich in Anspruch genommen, und dessen sieghafter Gegner Stefan Báthory setzte Dávid gleich nach seiner Thronbesteigung vom Posten des Hofpredigers ab. Wir wissen nicht, wann es Hoffhalter gelungen ist, die Druckerei an sich zu reißen, nur soviel ist sicher, daß er 1573 im Zalaer Komitate auftaucht. Wahrscheinlich wurde er von Georg Kultsár, dem reformierten Prediger in Alsólendva, dorthin berufen, der ihm Arbeit gab.

Während seines Aufenthaltes in Alsólendva druckte er drei Werke des Predigers. Die Reihe beginnt mit Kultsárs *Az halálra való rövid keszõletrõl rövid tanúság* (8° 68 Bl.³⁾), dessen lateinische Widmung an Michael Bánfi, Vizegespan des Zalaer Komitates, vom 28. August 1573 datiert ist. An der Spitze der Widmung prangt ein 54×70 mm großer Holzschnitt, welcher Jesus mit dem Lamm und ihm gegenüber den in Mönchskutte gekleideten Satan mit dem Löwen darstellt. Das mit Antiqua Cicero gedruckte Werkchen schmücken Initialen der Totentanz- und der Bibel-Serien. Bald darauf erschien Kultsárs zweites Büchlein: „*Az ördögnek a penitencia tartsó bûnössel való vetekedésérõl*“ (8° 48 Bl.⁴⁾), eine Übersetzung aus dem lateinischen Original des Urbanus Regius. Die an die Grafen Georg, Christoph und Nikolaus Zrinyi gerichtete Widmung ist vom 7. Oktober datiert. Hoffhalters dritter und letzter Alsólendvaer Druck war Kultsárs Postillen-Band (4° 567 Bl.⁵⁾), dessen Kosten Michael Bánfi bestritt. Der stattliche Band dürfte kurz nach dem 12. Mai 1574 erschienen sein. Dies ist des jüngeren Hoffhalters schönstes Druckwerk. Den in Schwarz und Rot gedruckten Titel fügte er in jenen zierlichen Rahmen, den sein Vater zu den Wappen der Debrecziner Werböczy-Ausgabe benutzte. Am Ende des Bandes brachte er auch sein eigenes Wappen zum Abdruck.

¹⁾ Vgl. Csürös, a. a. O. S. 49. Franz Kanyaró meint, daß der sich nicht nennende Drucker, der Melius' Buch angeblich in Großwardein druckte, Michael Török sei. Nach seiner Ansicht flüchtete Török mit seiner Druckerei aus unbekannten Gründen nach Szegedin, und nachdem er dort das verschollene Neue Testament des Melius veröffentlicht hatte, ging er aus dem ihm nicht ganz geheueren Gebiet der Türkenherrschaft nach Großwardein hinüber (Magyar Könyvszemle, Jg. 1906, SS. 296 u. folg.). Er kann aber seine Ansicht mit nichts begründen. Der schlagende Beweis mittels der oben erwähnten Initiale wird nicht einmal durch die Propositiones Petri Melii de Jah e Jehova ... 22 die Augusti diputandae Varadini Anno 1561 (RMK. II. Nr. 100) entkräftet, denn nichts beweist, daß die zu Großwardein zu besprechenden Thesen auch in Großwardein gedruckt wurden.

²⁾ So in der Epistola dedicatoria des De falsa et vera unius Dei patris...cognotione libri duo vom 7. August 1568.

³⁾ RMK. I. Nr. 96. ⁴⁾ RMK. I. Nr. 97. ⁵⁾ RMK. I. Nr. 114.

Der Satzspiegel mißt 90×141 mm, mit je 24 Zeilen. Der Text wurde mit Antiqua Cicero, die Bibelzitate und die Marginalien mit Kursiv gedruckt. Initialen wurden nur spärlich, im ganzen fünfmal, verwendet. An ihre Stelle treten zumeist kleine (17×17 mm) Holzschnitte, welche verschiedene Szenen aus dem Neuen Testament darstellen. Zu dieser aus 50 Bildchen bestehenden einheitlichen Serie gesellt sich noch ein größerer (46×65 mm) Holzschnitt, welcher den Evangelisten Johannes darstellt. Der Hersteller dieser Stöcke ist unbekannt. Sie dürften ursprünglich zur Illustrierung eines Neuen Testaments gedient haben. Der größere Holzschnitt ist zweifelsohne eines jener Titelbilder, welche gewöhnlich am Beginne eines jeden Evangeliums zu finden sind. Die Serie stammte wahrscheinlich aus dem Nachlasse des Rafael Hoffhalter.

Das emsige Schaffen Hoffhalters zu Alsólendva entging nicht der Aufmerksamkeit des Wiener Hofes. Bereits am 7. Februar 1574 richtete Maximilian ein Schreiben an Ladislaus Bánffy, in welchem letzterer aufgefordert wird, den aus Siebenbürgen verjagten „antitrinitarischen Chalcographen“, welcher in Alsólendva ansässig geworden sei und dort hauptsächlich ketzerische Bücher in ungarischer Sprache drucke und vertreibe, sogleich zu entfernen. Das königliche Reskript wurde vom Preßburger Kapitel am 14. Februar Ladislaus Bánffy zugestellt. Bánffy behauptete, daß er sich bereits seit dritteinhalb Jahren nicht in Alsólendva eingefunden habe, und daß ein solcher Ketzer seines Wissens nicht in Alsólendva verweile. Übrigens, fügte er hinzu, ist Alsólendva nicht in seinem ungeteilten Besitze, und wenn sich dort jemand aufhält, der lästig ist, so ist es Sache des Bischofs, ihn zu entfernen¹⁾. Der weitere Fortgang dieser Angelegenheit ist uns nicht bekannt. Nur soviel ist gewiß, daß Hoffhalter bald nach Beendigung des Postilla-Druckes sich aus Alsólendva nach dem nahe liegenden Nedilicze begab, wo er als Drucker des Grafen Georg Zrinyi vier Bücher in kroatischer Sprache fertiggestellt hat. Von diesen Büchern kennen wir heute drei nur mehr nach dem Titel, da sie insgesamt beschlagnahmt und verbrannt wurden. Alle drei stammten aus der Feder des protestantischen Predigers Michael Bucsics in Belicze. Außer zwei kleineren Schriften, nämlich einer gegen die Eucharistie gerichteten Polemik²⁾ und einem protestantischen Katechismus³⁾, befand sich unter ihnen auch ein umfangreicheres Werk: die kroatische Übersetzung des Neuen Testaments⁴⁾, welche vielleicht mit der im Postilla-Bande abgedruckten Bilderreihe geziert war. Szabó setzt alle drei in das 1573, und zwar auf Grund von Kukuljevichs Behauptung, wonach sie um 1573 entstanden seien. Ich halte es für wahrscheinlicher, daß sie 1574 fertiggestellt wurden, denn es ist kaum möglich, daß Hoffhalter seine Alsólendvaer Tätigkeit unterbrochen hat, um nach Nedilicze zu gehen und dort die drei kroatischen Druckwerke herzustellen. Ja, ich glaube sogar, daß Hoffhalter seine Tätigkeit in Nedilicze mit dem Drucken der kroatischen Übersetzung des Werböczy'schen Rechtsbuches (2^o 103 Bl.⁵⁾) begann, welches Ivan Pergosich auf den Befehl des Grafen v. Zrinyi unternommen hat. Es ist höchst wahrscheinlich, daß Graf Georg von Zrinyi den in seiner Nähe weilenden Rudolf Hoffhalter, den Sohn des Typographen des ungarischen Werböczy, eigens deshalb zu sich berufen hat, damit er die kroatische Ausgabe des Rechtsbuches

¹⁾ Magyar Könyvszemle, Jg. 1928, SS. 75–77. ²⁾ RMK. II. Nr. 133. ³⁾ RMK. II. Nr. 134. ⁴⁾ RMK. II. Nr. 135.

⁵⁾ RMK. II. Nr. 136. Szabó irrte sich in seiner Beschreibung mit einem Blatte, da er nicht wahrgenommen hat, daß die Blattnummer XCIII zweimal vorkommt.

besorge. Hoffhalter lieferte eine recht tüchtige Arbeit. Zum Titelblatte der kroatischen Ausgabe verwendete er denselben symbolischen Rahmen, den sein Vater für die ungarische Edition hergestellt hat; den Titeltex t aber druckte er in rot und schwarz. An die Spitze der Widmung stellte er eine Initiale aus der Blumenvasen-Serie, die Kapitelaufschriften setzte er mit Versalien, die Inhaltsangaben mit Kursiv, und den Text mit Antiqua Cicero. Der Satzspiegel mißt 142×225 mm. Auf der Rückseite des Schlußblattes erscheint das Familienwappen des Druckers mit der Unterschrift „STAMPALIE TE DE // cretum Rudolphus Hoffhalter“. Hoffhalter dürfte kurz nach Beendigung des Rechtsbuches die Werke Bucsics' ans Licht gebracht haben; er zog damit die Verfolgung der Obrigkeit auf sich. Die Behörden, welche die ketzerischen Bücher verbrannt haben, schonten gewiß auch den Drucker nicht und Hoffhalter hatte auf der Muhr-Insel kein Bleibens mehr. Er mußte flüchten, und seine Offizin, die er wohl nicht mit sich nehmen konnte, scheint zugrunde gegangen zu sein. Wenigstens habe ich in keinem mir bekannten späteren Drucke Hoffhalters jene Initialen und Zierleisten gefunden, welche für sein Atelier bis 1574 charakteristisch sind. Anscheinend hat er den Holzschnitt mit dem Familien-Wappen und die zum Schriftgießen nötigen Matrizen retten können. Mit dieser Ausrüstung fand er sich in Debrezin ein, wo wir seinem Namen zuerst auf einem Druckwerk vom 13. August 1577 begegnen. Wir können nur vermuten, wann er in Debrezin anlangte und wie er wieder zu einer Druckerei gekommen ist. Andreas Komlós, der in Debrezin als Typograph vor ihm tätig war, ist 1575 oder 1576 gestorben. Seine Offizin sistierte 1576. Im nächsten Jahre erschien dann eine Kleinigkeit: *Az Nagy Szent Pal apostolnac eleteröl valo szep Historia* (4° 18 Bl.) des Peter Jlosvai, welche laut des Impressums „im Hause der Frau Andreas Komlós gedruckt“ wurde. Csürös vermutet²⁾, daß schon diese Broschüre Hoffhalter als Geschäftsführer der Witwe verfertigt habe, aber auf die Frage, wie er dann die Druckerei an sich gebracht habe, bleibt er uns die Antwort schuldig. Hoffhalter standen dazu zwei Wege offen: der Ankauf der Offizin oder die Erheiraturg der Witwe. Er schlug höchstwahrscheinlich den zweiten Weg ein. Leider wissen wir von seinem Familienleben nichts. Nur soviel ist gewiß, daß er nicht ohne Rechtsnachfolger starb. Auf einem Debreziner Druck von 1587 steht zu lesen, daß er in der Offizin des Rudolf Hoffhalter erzeugt wurde, obwohl Hoffhalter schon 1586 aus dem Leben schied. Rudolf Hoffhalters erster sicherer Druck aus Debrezin ist die anonyme Übersetzung der Arithmetika (16° 72 Bl.) des Gemma Frisius³⁾. Ihr Vorwort ist vom 13. August 1577 datiert. Ein so hübsch ausgestattetes Buch verließ schon seit langem nicht die Debreziner Presse. Aus demselben Jahr führt Szabó nach Seifert eine Debreziner Ausgabe Demtrius Chanádis *Vita Joannis secundi*⁴⁾ an. Da aber von diesem ungarischen Historienlied kein Exemplar auf uns gekommen ist, können wir nicht entscheiden, ob es sich um einen Druck der Witwe Komlós oder des Hoffhalter handelt. Ein Unikum der Ung. Akademie der Wissenschaften, welches dasselbe Gedicht in einer Ausgabe ohne Ort, Jahr und Drucker enthält, wird von Szabó⁵⁾ als Debreziner Druck aus dem Jahre 1571 angeführt. Da jedoch dieses Unikum, wie aus den Typen erhellt, zweifelsohne aus der Offizin Rudolf Hoffhalters stammt, konnte es nur in den Jahren 1577–86 gedruckt werden und ist vielleicht mit der von Seifert erwähnten Ausgabe identisch.

¹⁾ RMK. I. Nr. 127. ²⁾ A. a. O. S. 54. ³⁾ RMK. I. Nr. 123.

⁴⁾ RMK. I. Nr. 124. ⁵⁾ RMK. I. Nr. 88.

Aus dem Jahre 1578 kennen wir keinen einzigen Druck Hoffhalters. Vom Jahre 1579 dagegen sind zwei seiner Erzeugnisse auf uns gekommen. Das eine ist ein Énekes keoniv (4^o 92 Bl.¹⁾, das andere der ungarische Katechismus des Debreziner Predigers Stefan Félegyházi (4^o 143 Bl.²⁾. Letzteres, dem Sebastian Thököly gewidmet, verließ am 14. Februar die Offizin. „Sein Druck – schreibt Csürös³⁾ – ist geschmackvoll und sauber, Druckfehler kommen nur spärlich vor, was das Zeichen einer sorgfältigen Korrektur ist. Seine Typen sind die alten Debreziner Typen, an denen jedoch noch keine Abnützung zu bemerken ist“. Wir können Csürös' Meinung in allem beipflichten, nur darin nicht, daß zum Drucke die alten Debreziner Typen verwendet wurden. Es handelt sich hier um keine Debreziner, sondern um Hoffhaltersche Typen, die aus den geretteten Matrizen neu gegossen wurden. Hoffhalter benützte nämlich 1577 noch die schmalen Komlósschen Typen, welche aber seinen Schönheitssinn nicht befriedigten, so daß er sich dazu entschloß, seine Typen neu zu gießen. Dieses Verfahren erklärt die Tatsache, daß er 1578 nichts produzierte. Zum Drucke des Katechismus verwandte er eine runde Antiqua in zwei Größen. Auf dem letzten Blatt druckte er sein Familienwappen ab, jedoch ohne den üblichen Renaissance-Rahmen. Letzterer scheint mit der übrigen Ausrüstung in Nedelicze abhanden gekommen zu sein. Félegyházis Katechismus erntete solchen Erfolg, daß 1580 eine zweite, vermehrte Ausgabe (4^o 263 Bl.⁴⁾ erscheinen konnte. Im selben Jahre beginnt Hoffhalter die Veröffentlichung der ungarischen Historien-Lieder. Diesen Zweig der populären Literatur hat schon sein Debreziner Vorgänger Komlós mit Erfolg betrieben. Hoffhalter veröffentlichte 1580 und 1581 je ein⁵⁾, 1582 sieben⁶⁾ und 1583 ein⁷⁾ Historien-Lied. Ferner erschienen noch 1582 die zweite Ausgabe der Arithmetika (8^o 74 Bl.) des Gemma Frisius⁸⁾ und ein kleiner Band Predigten des Kaspar Decsi (4^o 40 Bl.⁹⁾, 1583 die 3. Ausgabe des Katechismus Félegyházis (4^o 309 Bl.¹⁰⁾, deren lateinisches Vorwort auch griechische Zitate aufweist, und 1583 die Predigten des am 10. April 1576 verstorbenen Großwardeiner Predigers Peter Károli (4^o 176 Bl.¹¹⁾.

Károlis Predigten widmete Hoffhalter dem Michael Kalmár aus Großwardein, Vorsteher des Biharer Dreißigstammes, dessen Wappen er im Bande abdruckte. Wahrscheinlich war es Kalmárs Freigebigkeit, die Hoffhalter dazu bewog, noch in demselben Jahre nach Großwardein überzusiedeln. Hier druckt er noch in demselben Jahr die zweite Ausgabe der Predigten Decsis (4^o 36 Bl.¹²⁾, sowie einen Kalender auf das Jahr 1585, von welchem aber kein Exemplar auf uns gekommen ist¹³⁾. Sodann nahm er den Druck einer polemischen Schrift des Peter Beregszászi, Predigers in Großwardein, in Angriff, welche gegen den 27. März 1585 unter dem Titel *Apologia pro ecclesiis reformatis* (4^o 193 Bl.¹⁴⁾ erschienen ist.

Hoffhalter kehrte nach Beendigung dieser Schrift nach Debresin zurück, um dort auf Kosten des Magistrats das Neue Testament in der ungarischen Übersetzung Félegyházis zu drucken. Diesen Auftrag erwähnt er selbst im Nachworte der *Apologia*. Az mi vrvnc Jesvs Christvs nac vy testamentoma (4^o 431 Bl.¹⁵⁾ erschien tatsächlich im Jahre 1586 mit dem Impressum „Gedruckt durch Rudolf Hoffhalter“. Aus dem Nachwort erfahren wir, daß Hoffhalter während des Druckes gestorben sei. Diese wichtige Angabe entging sowohl Szabó, als auch Csürös, und

1) RMK. I. Nr. 151. 2) RMK. I. Nr. 152. 3) A. a. O. S. 55. 4) RMK. I. Nr. 163. 5) RMK. I. Nr. 164 u. 179.

6) RMK. I. Nr. 187/88, 190/94. 7) RMK. I. Nr. 203. 8) RMK. I. Nr. 186. 9) RMK. I. Nr. 189. 10) RMK. I. Nr. 202.

11) RMK. I. Nr. 206. 12) RMK. I. Nr. 215. 13) RMK. I. Nr. 217. 14) RMK. I. Nr. 189. 15) RMK. I. Nr. 218.

letzterer glaubt, Hoffhalters Tod sei erst 1588 erfolgt¹⁾). Wann der Tod Hoffhalter ereilte, ist nicht mehr zu ermitteln. Daraus aber, daß das Impressum des lateinischen Leichengedichts, das dem Gedächtnis des am 16. Januar 1586 verstorbenen Félegyházi gewidmet ist (4^o 12 Bl.²⁾), statt der bei Hoffhalter üblichen Form: „excudebat Rodolphus Hoffhalterus“, „Typis Rodolphi Hoffhalterii“ lautet, dürfen wir vielleicht schließen, daß Hoffhalter bereits aus der Reihe der Lebenden geschieden war. Unsere Annahme wird dadurch bestätigt, daß die 1587, also ganz sicher nach dem Tode Hoffhalters gedruckte 2. Ausgabe des Rôuid Catechismus (4^o 32 Bl.³⁾) des Valentin Hellowoeus aus Szikszó ein ähnliches Impressum: „Gedruckt in der Offizin Rodolphus Hoffhalters“ aufweist. Aus diesem Impressum ist noch ein anderer Schluß zu ziehen, nämlich der, daß Hoffhalter nicht ohne Rechtsnachfolger gestorben ist. Die Druckerei ging wahrscheinlich an seine Witwe über, und sie dürfte es gewesen sein, die sich dieses Impressums bediente.

¹⁾ A. a. O. S. 60. ²⁾ RMK. II. Nr. 194. ³⁾ RMK. I. Nr. 220.

DIE ANFÄNGE DER DRUCKKUNST IN NANCY

VON ALBERT KOLB

Wann, durch wen und auf welchem Wege des großen Mainzers Erfindung nach Lothringen gelangt ist, ist eine Frage, die mit unumstößlicher Gewißheit wohl nie wird beantwortet werden können. Zwar fließen die archivalischen Quellen für die lothringische Drucker-Geschichte ziemlich reichlich, und Beaupré hat sie gewissenhaft ausgeschöpft; aber sie weisen gerade für die bei unserem Gegenstande so wichtige Periode von 1485 bis 1500 eine beklagenswerte Lücke auf. Um die Drucke selber aber ist es recht schlecht bestellt: die Ersterzeugnisse der lothringischen Pressen sind entweder als abgeschlossene Einzelwerke in nur ganz wenig Exemplaren nachweisbar (wenn sie uns überhaupt nicht bloß in durchaus unzuverlässiger Weise aus gelegentlichen Quellen bekannt sind), oder aber als Augenblicksdokumente (obrigkeitliche Erlasse und Anzeigen) alsbald in Vergessenheit geraten, wenn nicht der Vernichtung anheimgefallen. Abseits der großen Handelsstraßen gelegen, politisch auf sich selbst gestellt und in beschaulicher Genügsamkeit jeder Neuerung abhold, scheint das Land lange kein Begehrt nach eigenen typographischen Werkstätten empfunden zu haben; und als die Bedürfnisse der Kirche, der weltlichen Obrigkeit und der Schule den Wunsch nach heimischen Druckereien aufkommen ließen, entstanden solche nicht in der Hauptstadt, sondern an Plätzen von untergeordneter Bedeutung: Saint Nicolas de Port (1501), Toul (1505), Saint Die (1507), ja sogar noch Verdun (1560) haben vor Nancy Druckoffizinen besessen. Sie haben die wenigen, heute so seltenen Drucke, von denen oben die Rede war, herausgebracht und sind nach kurzem Bestande ruhmlos wieder eingegangen. Von 1528 ab ist Lothringen während mehr als dreißig Jahren ohne eigene Presse geblieben.

Ich werde später in zusammenfassender Weise über die Anfänge des lothringischen Buchdrucks berichten und dabei manche Berichtigungen und Ergänzungen zu Beaupré's weit-schweifiger und unkritischer Darstellung vorbringen können, besonders auch die Frage nach dem Woher näher untersuchen. An dieser Stelle möchte ich meine Ausführungen auf Nancy beschränken. Es kann sich auch da im Rahmen eines kleinen Aufsatzes nicht um eine abschließende und allseitig erschöpfende Darstellung handeln; Aufgabe der folgenden Zeilen soll vielmehr sein, einen kurzen Überblick über den Stand der Frage zu geben, in Form einer Bibliographie der Nancy'er Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts eine Zusammenstellung der bisher gesicherten Ergebnisse zu versuchen und dabei einige Daten mitzuteilen, die bisher nicht oder nicht genügend beachtet worden sind.

Es muß als sicher angenommen werden, daß die lothringische Hauptstadt bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ohne eigene Druckerei geblieben ist. Wir beantworten heute die Frage nach den Anfängen des Buchdrucks in Nancy mit weit weniger Sicherheit als Chévrier,

nach dessen naiver Angabe (er beruft sich dabei auf einen unbekannten Chronisten Rémond Messein), „un garçon“, den Didier Virion von Paris hergebracht, hier bereits 1486 ein Lobgedicht auf René II. gedruckt hätte. Man könnte über Chévier's phantasievollen Bericht zur Tagesordnung übergehen, fiel nicht merkwürdigerweise das von ihm mitgeteilte Geschehnis zeitlich mit einer Tatsache zusammen, von der in den Rechnungsbelegen des Trésorier général de Lorraine zu lesen ist, und wonach derselbe im Auftrag des Herzogs den *compaignons qui font les livres en impression près notre hostel de Harecourt à Paris* eine bestimmte Summe auszahlte. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß es mit der Zuweisung von Symphorien Champier's *Recueil des hystoires des royaumes d'Austrasie* (1510) an Nancy nicht besser bestellt ist: Die Worte *apud Nanceium* besagen nichts anderes als der Ausdruck *Nanceii* auf desselben Verfassers *Rosa Gallica* (1514). Champier hat beide Werke in Nancy verfaßt, gedruckt wurden sie außerhalb des Herzogtums; die *Rosa Gallica* ist nach der Schluß-Schrift *ex officina Ascensiana emissum*, und was die Chronik betrifft, wäre auch ohne die Untersuchungen Brunet's und Allut's durch den Rechnungsbeleg des trésorier Jehan Gerlet Lyon als Druckort einwandfrei bezeugt. Und hätten lothringische Autoren wie Nicolas Volcyre de Serouville und Edmund Du Boulay, die beide in herzoglichen Diensten standen, während der Zeitspanne 1526–1551 ihre Werke wohl nach auswärts (Paris, Straßburg, Metz) zum Druck gegeben, wenn ihnen in der Residenz der Vorteil rascherer und bequemerer Drucklegung geboten gewesen wäre? Es sei immerhin festgestellt, daß Didier Maheu, der 1530 Volcyre's *Chronicque* zum Druck brachte, Lothringer war.

Auf sicheren Boden gelangen wir erst mit dem Jahre 1566, wo uns zum ersten Male in den *Comptes des trésoriers et receveurs généraux de Lorraine* der ausdrückliche Hinweis auf eine in Nancy bestehende Druckerei begegnet. Es handelt sich um Nicolas Hierosme, der als Drucker bisher in Saint Nicolas de Port ansässig gewesen war und in besagtem Jahre auf sein Gesuch eine Unterstützung von vierzig Francs erhält zur Deckung der Umzugskosten *qu'il luy a convenu faire, pour transporter son imprimerie et aultres ses biens de Saint Nicolas à Nancy et y exercer son art d'imprimeur*. Das Datum seiner Niederlassung in Saint Nicolas ist uns nicht bekannt; wir wissen nur, daß Me. Jhérosme, *imprimeur demeurant à Saint Nicolas*, 1562 eine gewisse Summe für den Druck mehrerer Edikte ausbezahlt erhielt. Von seiner Druckertätigkeit in Nancy ist uns nur ein Erzeugnis verblieben und auch dieses nur in einem einzigen Exemplar, das sich in Privatbesitz befindet. Es ist der 1566 in Verdun von Nicolas Bacquenois gedruckten Münzordnung für das Herzogtum Lothringen angebunden und lautet mit seinem vollständigen Titel: *AVTRES ORDONNANCES pour le covrs d'aucunes especes d'or et d'argent (dont les portraictz et evaluations sont imprimées cy apres) que Monseigneur le Duc Nostre Souverain-Seigneur, entend et veult estre gardées et observées en ses pays Terres et Seigneuries de son obeysance – Sur les peines y contenues. Publiées à Nancy le Dixhuictiesme iour de Novembre 1566. Imprimé à Nancy – Par Nicolas Hierosme Imprimeur de mondict Seigneur. 1566*. Die sieben nicht paginierte Blätter in Klein-Oktav umfassende Ordnung muß als erster in Nancy entstandener Druck gelten, wenn einer Angabe François de Neufchateau's kein Glaube beigemessen werden darf.

*

LE
PARNASSE

DES POETES FRANÇOIS

modernes, contenant leurs plus riches &
graves Sentences, Discours, Descriptions,
& doctes enseignemens,

Recueillies par feu Gilles
Corrozet. Parisien.



A NANCY.

Par L. Jenson Imprimeur de Monseigneur
le Duc de Lorraine. & c.

1572.



Titelblatt zu Corrozet, Parnasse des poètes françois. Erstes in Nancy gedrucktes Buch.

J. Jenson, 1572.

Bei Arbeiten über die schriftliche Abfassung lothringischer Stadtrechte gelegentlich der Veröffentlichung des Handschriften-Katalogs unserer Universitäts-Bibliothek stieß ich auf Seite 16 des von genanntem Verfasser herausgegebenen Recueil des ordonnances de Lorraine auf einen Vermerk, demzufolge der dort erwähnte Zolltarif, registriert in Band 2, fol. 218 der Ordonnances de Mirecourt, die Abschrift eines 1563 in Nancy entstandenen Druckes wäre. Beaupré ist, wie ich nachträglich feststellte, die betreffende Stelle nicht unbekannt geblieben; er steht aber der Angabe recht skeptisch gegenüber und sucht in langatmigen Ausführungen – wie mir scheint, mit wenig Glück – darzutun, daß der Kopist nicht das Original, sondern den etwa vierzig Jahre später von Blaise Andréa hergestellten Nachdruck vor sich hatte. Das Original trage allerdings die Jahreszahl 1563, es fehle aber die Angabe des Druckorts. Man mag nun mit Mory d'Elvange den Ordonnances de Mirecourt den Charakter der Authentizität absprechen oder sie wirklich als die auf Grund der herzoglichen Verfügung von 1588 erfolgte offizielle Sammlung ansehen (die Durchbrechung der chronologischen Folge ließe sich auf diese Weise leicht erklären!), es liegt jedenfalls kein

Grund vor, an eine bewußte oder auch nur in gutem Glauben begangene Irreführung des Schreibers besagten Tarifs zu denken. Und gerade der Umstand, daß der Andréa'sche Neudruck den Vermerk trägt *impimé à Nancy.. sur l'original de l'impression faict des l'année 1563* ohne Nennung des Druckortes, scheint mir eher für Nancy als für eine andere Stadt als Entstehungsort des Druckes zu sprechen. Es müßte denn sein, daß das Original tatsächlich die Nennung des Druckortes unterläßt, eine Annahme, die bei der Angabe des Druckjahres wenig glaubhaft erscheint. Übrigens nimmt Beaupré an anderer Stelle die Existenz einer sozusagen privaten Druckerei des Herzogs zwecks typographischer Vervielfältigung der erlassenen Verfügungen für die Zeit vor 1566 als sehr wahrscheinlich an; man braucht also nicht zu der sehr gezwungenen und darum recht unwahrscheinlichen Annahme zu greifen, als habe Hierosme seine Druckerei 1563 eigens zum Zweck der Herausgabe unseres Tarifs von Saint Nicolas nach Nancy verlegt. Nichts zwingt uns, den Druck von 1563 Hierosme zuzuschreiben. Hat wirklich eine „herzogliche“ Presse bestanden, dann mußte deren Inhaber als Beamter des Hofes gelten, und das Fehlen seines Namens in den Comptes des trésoriers wäre hinlänglich erklärt. Die Droicts des impostz nouveaux qu'il plait à Monseigneur le Duc nostre Souverain Seigneur estre pris et levez par les fermiers d'iceux en ces Duchez de Lorraine et Barrois... pour l'entrée et yssue des marchandises et denrées dürfen aber mit einiger Sicherheit bis auf weiteres als Nancyer Erstdruck gelten; das Jahr 1563 wäre gesichert, der Drucker unbekannt. Hinzugefügt sei, daß der Druck in der Stadtbibliothek Nancy nicht nachgewiesen ist; die dort vorhandene reiche Sammlung von Originalen obrigkeitlicher Erlasse reicht nicht über das Jahr 1582 hinauf.

Als erster nicht bloß in herzoglichen Diensten stehender Drucker wird Jean Janson oder Janson genannt. Er erscheint in einem Rechnungsbeleg des Jahres 1572 als *imprimeur juré de Monseigneur*, der ihm *pour l'utilité et bien publicque* die Erlaubnis zur Eröffnung einer typographischen Werkstätte erteilt. Noch im gleichen Jahr druckt Janson eine Neuauflage des 1571 in Paris erschienenen *Parnasse des poëtes françois modernes* von Gilles Corrozet. Eine von Beaupré erwähnte Ausgabe der Vives'schen Dialoge in der Übersetzung von Gilles de Housseville, die Janson 1573 herausgebracht haben soll, ist nirgends nachweisbar. Dagegen erwähnt der Short-title Catalogue des Britischen Museums das *Edict sur le reiglement de la religion*, von J. Janson 1572 in Nancy gedruckt. Nach seinem 1573 erfolgten Tode führte seine Witwe Jeanne Petit zuerst allein, dann in Gemeinschaft mit ihrem Sohne Jean das Geschäft weiter. Aus der Druckerei gehen in den folgenden Jahren eine Anzahl Verordnungen hervor, und 1580 erhält die Firma eine Unterstützung aus der herzoglichen Kasse zwecks Ergänzung ihres typographischen Materials. Sie liefert dann folgende Drucke:

1581: (Fronton du Duc.) – *L'histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy, aultrement d'Orleans. Nouvellement départie par actes et représentée par personnages.* – Nancy, Vve J. Janson, in – 4°.

Pantaléon Thévenin. – *Sonets à messeigneurs princes, contes et autres seigneurs et gentils-hommes de Lorraine avec l'anagramme de son Altesse...* A Nancy, par la vefue de Jean Janson, pour son fils imprimeur de son Altesse, in – 4°.

1584: J. Errard. – *Le premier livre des instruments mathématiques mechaniques.* Imprimé à Nancy, par Jan Janson, gr. in 4°.

LES COUSTUMES GENERALES DV DVCHÉ DE LORRAINE, ES

BAILLIAGES DE NANCY, VOSGES,
ET ALLEMAGNE,

INTERPRETATION, ET ESCLARCISSMENT D'AVCUNS ARTICLES
d'icelles Formuléés, & par l'Ordonnance de SON ALTESSE, imprimée
& adionnée audit Coyer des Coustumes,



ANANCY,

Par BLAISE ANDRÉ, Imprimeur ordinaire
de Son ALTESSE

Avec Privilège.
(1594)

Titelblatt zu Coustumes générales de Lorraine. – André, (1594?).

1596: Les Coustumes générales du duché de Lorraine, es bailliages de Nancy, Vosges et Allemagne ... in 4°.

Recueil du style à observer es instructions des procédures tant des assizes que es sièges supérieurs et inférieurs ... in-4°.

Nicht datiert ist folgender Druck:

Articles accordez entre les Sievrs Députez pour sa Maïesté et le Sieur de Bassompierre, Depute pour Monseigneur le Duc de Lorraine soub le bon plaisir de sadicte Maïesté et de son Altesse. A Nancy par J. Janson, s. d., pet. in-8°, 4 ff.

BLAISE ANDRÉ (ANDRÉA), 1599–1610

1599: *Les coustumes générales de Lorraine ...* in–4°.

Für den Druck des lothringischen Landrechts hatte Andréa gleichzeitig mit Jean Janson jr. am 21. November 1594 das herzogliche Privilegium erhalten. Seine Ausgabe, die nicht datiert ist, steht typographisch dem Druck seines Rivalen von 1596 nach. Beaupré hält den Andréa'schen Druck für jünger und setzt ihn in das Jahr 1599. *Coustumes du bailliage de Bar – Rédigées par les trois Etats dudict bailliage convoqués à cest effet*, in–8°.

Jean Haren. – *Treize cathéchèses contre les erreurs des calvinistes*, in–8°.

Jean Haren. – *Profession catholique à laquelle sont adjoustées certaines demandes chrestiennes*, in–8°.

1601: *Les Coustumes générales de Lorraine ...* (2. Aufl.), in–4°.

1603: *Regula fratrum minorum ... opera V.*– P.F. Reginaldi Conventus Nauceiani Guardiani, pet. in–8°.

1604: Delorme. – *Lettres envoyées à Monsieur de Lariviere ... sur la delivrance d'un sortilége meslé parmy plusieurs et griefues maladies de membres corporelz seulement ...* in 4°.

1607: *Coustumes générales du bailliage d'Espinal ...* pet. in–4°.

1608: *Derniers et memorables propoz tenuz par S.-A. Charles III à Messeigneurs les Princes ses enfans au lict de la mort ...* in–12.

Gabriel Demoegeot. – *Chant royal et prême funèbre sur le trepas de treshaunt ... prince Charles III ...* pet. in–8°.

1610: Desbordes. – *Discours de la théorie de la pratique et de l'excellence des Armes*, in–4°.

Aus der Druckerei des Blaise André stammt auch wohl der Text zur *Pompa funèbris ...*

Pourtraict du conuoy fait en pompe funèbre à Nancy capitale de Lorraine, au trāsport du feu serenissime Prince Charles III. ... ledit convoi figuré en 48 tables ... Nanceii, cum privilegis ... (c. 1611). Claudius de la Ruelle inuentor ... Fredericus Brentel fecit.

Herman de Loy excudit. Gr. in–fol.

Ein Exemplar in Catalogue Firmin Didot IV (1882), n° 484.

Andréa war 1624 noch am Leben, er scheint aber ein alter, von Krankheit heimgesuchter Mann gewesen zu sein, der die Drucktätigkeit längst eingestellt hatte.

JACOB GARNICH 1604–1629

Sein Name hat in den Annalen der lothringischen Typographie einen guten Klang. Er erscheint zum ersten Mal 1604 in Dom Calmet's *Bibliothèque Lorraine* als Drucker eines sonst nicht nachweisbaren Werkes *De tuenda sanitate libri VI, in quibus quae ad diaetam hominis sani pertinent breviter ac dilucide pertractantur*, 1604, in–12. In den Jahren 1608–1610 druckt er in Pont à Mousson als *Serenissimi Lotharingiae Ducis Typographus* die *Festrede* des Pierre Charpentier und ein Lobgedicht auf Karl III. von Charles Lepois, dieser letztere als Dekan der medizinischen, ersterer der juristischen Fakultät. Gleichfalls noch in Pont à Mousson erscheint 1610 ein posthumes Werk des 1605 in Paris verstorbenen Wilhelm Barclay,

LA COVRONNE

SACREE DE LA ROYALE
AVGVSTEE ET VICTORIEVSE MAISON
DE LORRAINE.

TRES-GRAND TRES-EXCELLEN

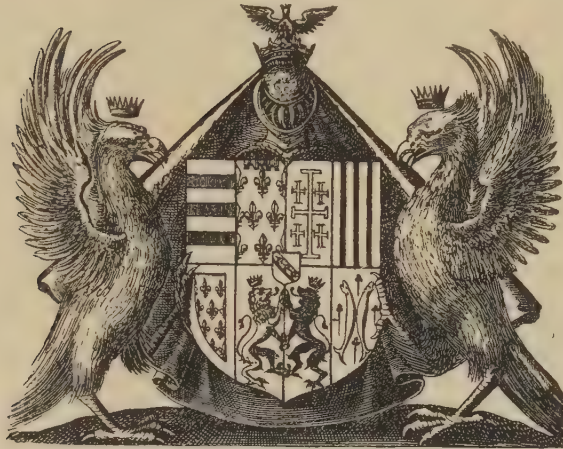
Tres-Illustre Prince

Monseigneur

CHARLES DE LORRAIN

Prince de Vaudemont.

Par HELYE GAREL.



A NANCY, En l'Hostel de Ville par Iacob
Garnich, Imprimeur iurè ordinaire de
Son ALTESSE. 1618.

Titelblatt zu Garel, Couronne sacree.
Garnich, 1618.

des eigentlichen Begründers und Organisators der Juristenfakultät an der 1572 von den Jesuiten errichteten Universität: De potestate papae an et quatenus in reges et principes seculares ius et imperium habeat, pet. in – 8°. Wir wissen nicht, ob Garnich nach 1604 seinen Wohnsitz nach Pont à Mousson verlegt oder ob er sein typographisches Material zwischen dieser Stadt und Nancy geteilt hat. Hier sehen wir ihn wieder seit 1614, als imprimeur juré ordinaire de son Altesse en l'hostel de ville etabliert.

1614: Claude Bourgeois. – Coustumes générales de Lorraine... zusammen mit Recueil du style... (Neuaufgabe der Ausgabe von Janson 1596), pet. in – 4°.

Claude Bourgeois. – Pratique civile et criminelle pour les justices inférieures du duché de Lorraine... in – 4°.

Les privilèges des commanderies de l'ordre de saint Jean de Hierusalem sises en Lorraine... pet. in – 4°.

Cantique sur le miserere und Hymnes sur l'ascension de Nostre Seigneur. Beide Drucke von Dom Calmet erwähnt, sonst unbekannt.

- 1615: D. Berthemín. – Discours des eaux chaudes et bain de Plombières... in – 8^o.
- 1617: Aulbery. – Histoire de la vie de saint Sigisbert roy de Metz et d'Austrasie... in – 8^o.
- 1618: Hélye Garel. – La couronne sacrée de la royale, auguste et victorieuse maison de Lorraine... in – 8^o.
Hélye Garel. – Le bocage sacré de la très-sainte et très-auguste vierge Marie, mère de Dieu... in – 8^o.
- 1619: Articles de l'ordre, police et reglement à observer entre ceux de la compagnie des arquebusiers de la ville de Nancy... in – 8^o.
Henry de Beauvau. – Relation journalière du voyage du Levant... in – 4^o.
Anthoine Uzier. – Triomphe du corbeau, contenant les propriétés, perfections, raretés et vertus souveraines avec les significations des mystères relevés de nostre foy... in – 8^o. Beatissimi Deodati episcopi vita... pet. in – 8^o.
- 1621: D. Virion. – L'homme d'estat chrestien... par maistre Jean Marquez. Traduit d'espagnol... par... 2 vol. in – f^o.
Ordonnance de son Altesse sur le faict de la chasse et port d'arquebuzes, in – 8^o.
- 1622: La Querelle arrivée entre le sieur Tabarin et Francisquine, sa femme, à cause de son mauvais mesnage, avec la sentence de séparation contr'eux rendue pour ce sujet. – Paris, Jean Houdenc, juxte la copie imprimée à Nancy, par Jacob Garnich, 1622, pet. in – 8^o. Dieser Druck Garnichs nur durch obige Notiz in Houdenc's Neudruck bekannt.
- 1626: Jeanne de Jussie. – Le levain du Calvinisme ov commencement de l'heresie de Genève.. pet. in – 8^o. Le P. Dagonet. – Traité des indulgences – nur aus Calmet bekannt.
Ordonnance de son Altesse touchant la fondation faicte en la Ville de Nancy de la maison titulaire de Saint Charlees Borromée... in – 4^o.
- 1627: In diesem Jahre erhält Garnich eine Summe von 80 francs pour avoir imprimé un grand nombre des vers faictz, avenus sur la course de caroselle et autres composez sur le combat à pied faict par S. A. en son hostel, es mois de janvier et février de ceste année.
- 1628: Ordonnances de son Altesse Touchant la nourriture, entretenement et subvention des Pauures inualides de ses païs... in – 4^o.
Tragédie du martyre et mort de S. Sébastien, sous l'empire de Diocletian. Avec les oraisons propres pour la contagion, in – 12.
- 1629: Règlement pour les gruyeries de son Altesse et autres bois de communantèz, comme pour le droict de pasturage, clostures de hayes et autres défenses sur ce subject, pet. in – f^o.
- 1630 erscheint Garnichs Name noch in der Schlußschrift einer Anzahl herzoglicher Erlasse. Für das Jahr 1608 läßt sich ein Beaupré unbekannt gebliebener Drucker

FRANCOIS ESTIENNE (1608)

nachweisen:

- 1608: Johannes Lublerus. – Tractatus de incendis antehac nunquam editus, in quo omnia ac singula ad hanc materiam pertinentia dilucide proponuntur ac succincte deciduntur, in – 12.

TRAGÉDIE DV
MARTYRE

ET MORT DE

S. SEBASTIEN,

soubs l'Empire de

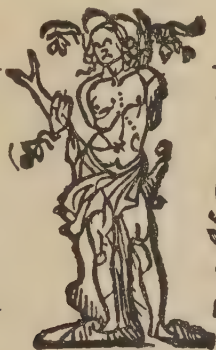
Diocletian.

*Avec les Oraisons propres pour
la Contagion.*

inscrit au catalogue des

capucins de nancy.

P 272



**A NANCY, En l'Hostel de Ville,
par IACOB GARNICH Imprimeur
Juré ordinaire de son ALTESSE.**

M. DC. XXVIII.

Titelblatt der Tragédie de S. Sébastien. Garnich, 1628.

JEAN SAVINE (1608) 1610–1614

Er war von 1606 bis 1609 Drucker der bei Nancy gelegenen Abtei Clairlieu, einer Zweigniederlassung des Ordens von Clairvaux, die 1159 von Herzog Mathias I. gegründet worden war. Von seinem Leben wissen wir sonst nichts: erwähnt sei immerhin, daß 1582 in Sens ein Savine als Drucker eines von Siméon de Provenchère aus dem Lateinischen übersetzten Büchleins erscheint: *Le prodigieux enfant pétrifié de la ville de Sens*, das ich im schon genannten Katalog des Britischen Museums nicht verzeichnet finde. In Clairlieu hat Savine sechs Drucke fertiggestellt. 1610 finden wir ihn in Nancy in einem der Abtei gehörigen Hause etabliert. Hier erschienen von ihm folgende Drucke:

- 1610: Quæ primum solennius in urbem Nanceium ingredienti Henrico II Duci Lotharingiæ XII Cal. Maias anni MDCX Cives adornabant nisi, ut sumptibus parceretur, vetuisset eius Celsitudo, pet. in – 8^o.
- 1611: Articles pour l'abbreviation des Proces dv Siège de Nancy . . . pet. in – 4^o.
- 1614: Le R. P. G. Loard. – Traicté des Saintes Pelerinages composé en langue italienne, trad. par le R. P. F. Eliphe Poirel, pet. in – 12.
- Dann hört jede Spur von Savine auf. 1628 druckt Jacob François in Saint Nicolas mit Typen, die denen Savine's sehr ähnlich sind.

SÉBASTIEN PHILIPPE 1618–1633

Als Nancyer Drucker erscheint er erst seit 1621, doch ist er wohl schon 1618 nach hier verzogen. Vorher war er als typographus juratus in Toul tätig, wo er in den Jahren 1609–1618 zehn Drucke verfertigte. In Nancy entstanden:

- 1621: Jean Chappot. – Vie et miracles du B. H. S. François de Paul (in Gemeinschaft mit Cl. Loys), in – 8^o.
- 1622: Pichard. – Admirable vertu des saints exorcismes sur les princes d'enfer possédants réellement vertueuse damoiselle Elizabeth de Ranfaing . . . in – 12.
- 1623: Association du petit chappelet de doze Ave Maria . . . in – 12.
Christophe Cachet. – Vray et assuré préservatif de petite vérole et rougeole . . . 2^{nde} éd., in – 8^o.
- 1624: Christophe Cachet. – Sonnets sur les festes de la sacrée Vierge . . . in – 4^o.
Henry Humbert. – Les ténèbres du sieur Humbert . . . in – 8^o.
(Henry Humbert). – L'esvanovissement d'Alidor. A la mort de son cher Aristee, pet. in – 8^o.
- 1626: Jean Sauvage. – Le Zodiaque sacré du grand soleil d'Austrasie. Ou la vie et la mort heureuses de Henri II, le débonnaire . . . in – 8^o.
- 1627: Jacques Callot. – Combat á la barrière, fait en cour de Lorraine le 14 février en l'année présente 1627. Représenté par le discours et poësie du sieur Henry Humbert. Enrichy des figures du sieur Jacque Callot . . . in – 4^o avec 11 pl.
- 1630: Miracles et graces de N. Dame de bon Secours lez Nancy . . . pet. in – 8^o.
- 1631: Les honnestes et diverses poesies de Placidus Valorancien (le P. Placidus Gody) divisees en cinq livres . . . pet. in 8^o.
- 1632: Les Constitvtions des freres minevrs Capvcins de l'ordre Saint François . . . pet 8^o.
- 1633: Bonaventura d'Aucourt. – Diluviorvm ac coelestivm incendiiorvm singulares cavsaë et historiæ . . . pet. in – 4^o.

Hier mag die chronologische Anordnung durchbrochen werden, um – der Übersicht halber – die einzelnen Mitglieder der Druckerfamilie Charlot nicht gesondert behandeln zu müssen.

HUMBERT BASTOIGNE 1634–1626

ist als imprimeur juré ordinaire de son Altesse et de la Ville wohl der Nachfolger Garnichs als Drucker des Herzogs und der Stadt gewesen. Seit 1626 erscheint er in den Schlußschriften von Verordnungen und Erlassen, so im genannten Jahr als Drucker der Verordnung

COMBAT
A LA
BARRIERE,
FAICT EN COVR
DE LORRAINE
LE 14 FEBVRIER.
EN L'ANNE'E
presente 1627.

Representé par les Discours & Poësie du Sieur
HENRY HUMBERT.

ENRICHY DES FIGVRES DV SIEVR IACQUE
CALLOT, & par luy-mesme

Dedié à MADAME la Duchesse de CHEVREUSE.



A NANCY,
Par Sebastien Philippe, Imprimeur
de son ALTESSE.

M. DC. XXVII.

Titelblatt zu Callot, Combat à la barrière. – S. Philippe, 1627.

über die Vereinigung des städtischen Spitals St. Julien mit dem Armenasil St. Borromée und 1631 in einer über die Errichtung eines städtischen Leihhauses. 1634 druckt er eine Ordonnance concernant l'institution du subside charitable... qui en deniers sera prins et levé sur les vin et biereee entrans en la ville de Nancy. Später begegnet man seinem Namen nicht mehr.

In den Registern der Stadtverordneten-Versammlungen findet sich unter dem Datum des 17. August 1642 ein Eintrag, wonach der im Stadthaus wohnhafte Drucker

PIERRE PIERSON (1642)

in Zukunft mit dem Druck der städtischen Verordnungen und Verfügungen betraut werden soll. Sein Name hat sich auf Druckschriften bisher nicht finden lassen. Übrigens scheint Pierson die Stelle als städtischer Drucker nicht lange innegehabt zu haben; seit 1646 fügt Antoine Charlot seinem Titel als Imprimeur du Roy ou de son Altesse auch den eines imprimeur de la ville bei.

Eine Verordnung der lothringischen Rechnungskammer aus dem Jahre 1663 bestimmt

DOMINIQUE POIREL (1664)

zu ihrem offiziellen Drucker; er teilte diesen Titel mit Antoine und Charles Charlot. Als selbständigen Druck kennen wir von ihm nur

Le Triomphe de son Altesse Charles III. Duc de Lorraine, etc. . . . A son retour dans ses Etats. A Nancy, Par Dominique Poirel, Anthoine et Claude Charlot ses Associés, Imprimeurs de son Altesse . . . MDCLXIV. In – fol., 34 ff.

Beaupré unbekannt ist

J. B. CUSSON (1665)

Dieser in der Nancy' er Druckergeschichte des 18. Jahrhunderts so häufige Name findet sich für das 17. Jahrhundert durch folgenden Druck belegt:

Tarif de Lorraine et Barrois . . . Droits sur les marchandises entrans et sortans des Etats de Lorraine et Barrois – Nancy, J.-B. Cusson, 1665. 26 p. in – 4^o.

Den besten Klang in der Geschichte der Typographie unserer Stadt hat unstreitig der Name

CHARLOT.

Er erscheint zum ersten Mal im Jahre 1621, und noch 150 Jahre später, 1772, findet er sich in den Schlußschriften von Drucken, die aus Nancy' er Offizinen hervorgegangen sind. Nicht weniger als fünf des Namens haben generationenlang die Traditionen ihres Gewerbes hochgehalten und sich für immer in der Wirtschaftsgeschichte der Stadt und des Landes einen hervorragenden Platz gesichert. Die Mitglieder der Familie erscheinen teils einzeln in den Unterschriften der Drucke, teils zusammen mit andern des Namens oder in Gemeinschaft mit Pierre Deschamps. Bei der Darstellung ihrer typographischen Wirksamkeit behalte ich im folgenden die chronologische Anordnung bei und unterscheide zwischen eigenen und in Interessengemeinschaft hergestellten Drucken.

ANTOINE CHARLOT 1621–1666

a) allein.

1621: La Vie du grand et incomparable Saint Nicolas . . . avec un abrégé de plusieurs miracles arrivez par son intercession . . . pet. in – 8^o.

1622: Christophe Cachet. – Exercitationes equestres in epigrammatum centurias sex distinctæ . . . in – 8^o.

1625: F. Thomas Le Paige. – Le manuel des Confrères du S. Rosaire . . . in – 12. Nicolaus Vernulaeus. – Panegyricus aeternae memoriae et famae Ioannis DVNS SCOTI . . . pet. in 8^o.

1629: De l'Institution et progres des religievs, et religievses dv troisième Ordre dv seraphique Pere S. François . . . in – 4^o.

Recueil de temoignages apostoliques mis en lumière pour la deffense des Religieuses et Religieuses du Troisième ordre du Seraphique Saint François . . . in – 4^o.

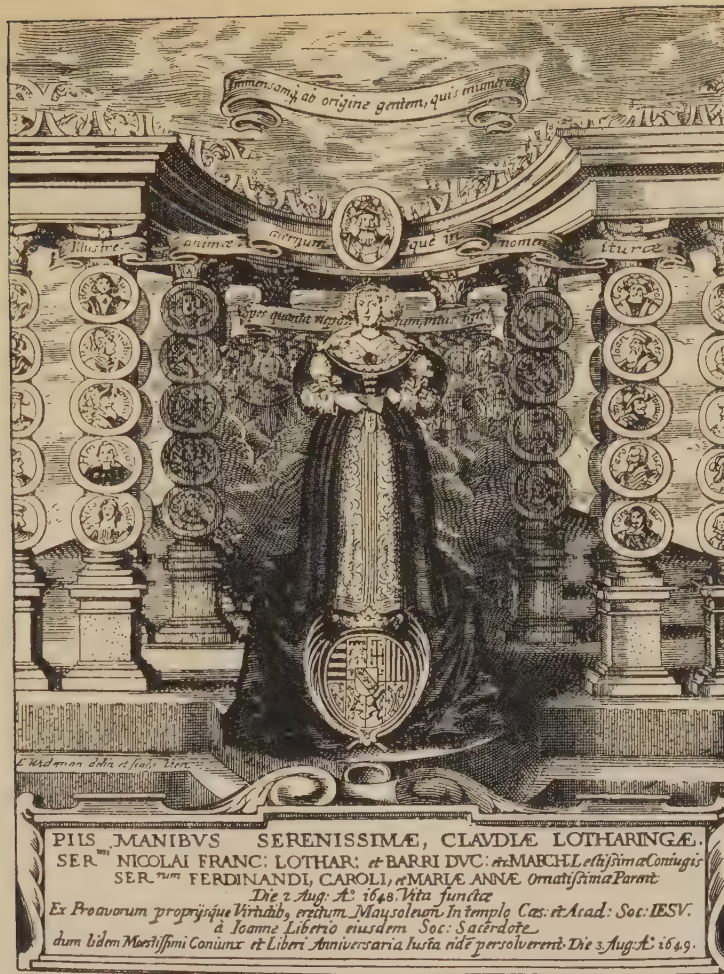
1631: Articles concernant ce que les commissaires des quartiers doivent faire en temps de soubcon de maladie contagieuse, pet. in – 8^o.

1632: Jean Mousin. – Hortus iatrophysicus. Ex quo immensam exoticorum florum sylvam cuivis decerpere licet . . . in – 8^o.

1633: Jean Forget. – Artis signatae designata fallacia, in – 12.

1634: Déclaration dv Roy pour l'establissement d'un conseil souverain en sa ville de Nancy . . . pet. in – 8^o.

Declaration dv Ry pour le retablissement des costumes et Ressort de la Chastellenie de Neufchatel sur Meuse . . . pet. in – 8^o.



Titelkupfer zu Luborius Discours funèbre de la duchesse Claude de Lorraine.
 A. Charlot, 1651.

- 1635: Lettres patentes dv Roy, contenant les pouvoirs donnés Par sa Mayesté à Monseigneur le Prince de Condé... pour commander és Pais et Dvché de Lorraine, pet in - 8^o.
 Règlement et établissement de la compagnie des penitens blancs de la ville de Nancy, pet. in - 8^o.
- 1636: Maniere de faire election des personnes propres et idoines povr aerer et nettoyer les maisons infectées de peste... pet. in - 8^o.
- 1641: Traitté fait entre Monsievr le Cardinal Dvc de Richeliev povr le Roy et Monsievr le Duc Charles de Lorraine, pet. in - 8^o.
- 1644: P. de Nigry. - Remarquez nécessaires pour l'intelligence des fortifications, in - 4^o.
- 1646: Arrest du Conseil d'Etat pour la réduction des ventes et interests, in - 12.
 Règlement pour les salaires des artisans, ouvriers et manœuvres... in - 4^o.
 Adresse à la vie contemplative, pet. in - 4^o.

- 1648: Le R. P. Dom Laurent Major et. – Le monument de parfum on discours funèbre des vertus de ... Catherine de Lorraine, abbesse de Remiremont ... pet. in – 4^o.
Le R. P. Benite Combusson. – Claire et véritable explication de l'estat present de tout l'ordre Seraphique des frères mineurs ... trad ... par le R. P. d'Alphonse Rethelois ... (pour la seconde édition), pet. in – 8^o.
- 1649: Relation veritable de la mort barbare et cruelle du Roy d'Angleterre arrivée à Lòdre le neufuieme Feburier 1649... pet. in – 8^o.
- 1650: Le P. J. Saleur. – Instruction ... pour bien dresser une méditation et pratiquer ... l'oraison mentale ... in 8^o.
- 1651: Le P. J. Saleur. – Les secrets de l'amour divin, in – 8^o.
Le R. P. Jean Luberius. – Discours funèbre prononcé ... en l'anniversaire de son Altesse Madame la Duchesse Claude de Lorraine ... in – 4^o.
- 1654: Manifeste pour Charles IV, Duc de Lorraine ... sur son emprisonnement par les Espagnols, pet. in – 8^o.
- 1655: Le R. P. Antonin Aubertin. – La vie de Sainte Richarde, in – 4^o.
Jean de Ligniville. – La Meutte et Venerie pour Chevreuil, in – 4^o. (Katalog Rothschild, I, 304.)
- 1656: Le R. P. Antonin Aubertin. – La vie de saint Astier ... in – 12.
- 1660: Deplorandi Lotharingiae statvs ab aliquot annis. Elegia in qua videre est quid passa sit peste, fame, bello ... pet. in – 4^o.
Elegie de ce qve la Lorraine a sovffert depvis quelques annees par peste, famine et gverre ... pet. in – 4^o.
De Serenissimi atque invictissimi principis Lotharingiae et Barri Dvcis. Caroli IIII. reditv panegyris ... pet. in – 4^o.

b) in Gemeinschaft mit Claude et Charles les Charlot.

- 1653: R. P. Petrus Courcier. – Astronomia practica. Sive motuum coelestivm praxes per astrolabia quædam quibvs sidervm loca, motvs...cognoscuntur...cura et labore Caroli Rousselot ... pet. in 8^o.
- 1655: Dasselbe Werk in 2. Aufl.
- 1586: Le R. P. Cyrille de la Passion. – Traitté de la divine sagesse et contemplation des Chretiens ... pet. in 8^o.
- 1663: La clef dvcallee de la ... maison de Lorraine ... par un R. F. Mineur de l'Obseruance reguliere ... pet. in – fol.
- 1665: Tarif général des droietz d'entrées et sorties des duchés de Lorraine et de Bar ..., in – 4^o.
- 1666: La vie de la venerable mere Alix Leclerc Fondatrice ... de l'ordre de la congrégation de Notre Dame ... in – 4^o.
Recveil des plvs signalées et éminentes vertvs de la Reverende Mere Angelique Milly Religievse de la Congregation de Notre Dame ... pet. in – 4^o.
- 1666: Règlement des impôts ... Faict en la Chambre des comptes de Lorraine ... in – 4^o.
S. auch Dominique Poirel.

CLAUDE CHARLOT 1653–1670

scheint das Druckgewerbe nie allein und auf eigene Rechnung ausgeübt zu haben. Er begegnet uns nur als Geschäftsteilhaber teils mit Charles, teils mit Antoine oder beiden zusammen und gemeinschaftlich mit letzterem als Teilhaber bei Dominique Poirer. Seine Tätigkeit erstreckt sich über die Jahre 1653–1670; in diesem Jahre druckte er mit Antoine und Charles die Statuten der Apotheke, dann verschwindet sein Name aus den Schlußschriften.

Seine Witwe

V^{ve} CLAUDE CHARLOT (1685)

zeichnet 1685 in den Constitutions des sœurs de la Charité établie à Nancy sous le titre de la Sainte famille de lesvs, Marie et Joseph... A Nancy, par la Vevfve Clavde Charlot Imprimeur luré, 1685, pet. in – 8°.

Von der Tätigkeit der Witwe Claude Charlot während der Jahre 1670–1685 haben sich Spuren bis jetzt nicht nachweisen lassen.

CHARLES CHARLOT 1653–1688

kommt allein wohl nur für folgenden Druck in Betracht:

Très-humbles remontrances présentées par l'abbé de Ste.-Marie de Pont à Mousson... pour l'établissement et le progrès de la réforme en quelques maisons de l'ordre (dé Prémonstré)... 1672, pet. in – 4°.

Sonst begegnet er seit 1653 in Gemeinschaft mit Antoine und Charles (s.oben), die aller Wahrscheinlichkeit nach als sein Vater und Bruder anzusehen sind.

Zusammen mit Nicolas Charlot (sein Sohn?) erscheint er in folgenden Drucken:

1680: François Riguet. – Mémoires historiques et chronologiques, pour la vie de saint Dié, evesque de Nevers et fondateur de l'insigne Eglise collégiale de St-Dié en Lorraine. Dem Exemplar der Nancy'er Stadtbibliothek sind noch folgende zwei Drucke derselben Presse angebunden:

Vita sancti Deodati nivernensis episcopi, et insignis ecclesiae Sandeodatensis in Vosago, fundatoris – und

Observations sur les titres de l'insigne Eglise de St.-Dié en Vosge suivant l'ordre des dates, 57+45+64 p. in – 8°.

1683: Taxa seu pretium medicamentorum pharmacopoeorum civitatis nanceianae, in – 4°.

1688: Règlement fait par Messieurs les Commissaires députés par Sa Majesté pour la reformation des eaux et forests du département du duché de Bar, et des prévôtés réunies aux trois évêchez de Metz, Toul et Verdun, in – 8°.

NICOLAS CHARLOT 1680–1700

allein begegnet nur in der Schlußschrift eines einzigen undatierten Druckes:

Arrêt de la Cour souveraine de Lorraine... portant enregistrement du mandement de M. l'évêque de Toul, qui fixe au dimanche suivant immédiatement les Quatre-Tems de septembre, la célébration de la fête patronale de toutes les églises paroissiales, annexes et succursales de son diocèse, 4 p. in – 4°.

In Gemeinschaft mit René Charlot und Pierre Deschamps (seit 1698, nachdem er bis 1688 Teilhaber der Druckerei Charles und Nicolas Charlot gewesen):

1698: Le R. P. Vincent de Nancy. – Histoire de l'ancienne image miraculeuse de N. Dame de Sion... pet. in – 8°.

1699: Description de la mascarade qui s'est faite à Nancy, le 3 mars 1699, jour de Mardy gras, in – fol.

1700: Willemin de Heldenfeld. – Relation de la pompe funèbre faite à Nancy, le 19 avril 1700, aux obsèques de... prince Charles V.... duc de Lorraine et de Bar... in – 8°.
Arrest de la Cour souveraine contre l'ordonnance du vicaire général de Toul de 19 mai 1700, pet. in – 4°.

Arrest de la Cour souveraine, touchant la publication du nouveau rituel du diocèse de Toul. Du 26 avril 1700, pet. in – 4°.

Marthésie, première reine des Amazones. Tragédie chantée devant leurs Altesses Royales, et représentée à Nancy le 19 février 1700, in – 4°.

Der Name Nicolas Charlot begegnet noch häufig im 18. Jahrhundert, so u. a. in einer Verordnung des Staatsrats vom 15. Juni 1768, in der die Zahl der in Nancy zugelassenen Drucker auf vier festgesetzt wird. Es hat wohl mehrere Träger des Namens Nicolas in der Familie Charlot gegeben.

RENÉ CHARLOT 1697–18. Jahrh.

Außer in den obigen, in Gemeinschaft mit Nicolas Charlot und Pierre Deschamps ausgeführten Drucken findet sich René Charlot's zusammen mit Pierre Deschamps (ohne Nicolas Charlot) für das 17. Jahrhundert in den Unterschriften dreier Drucke:

1697: Ordonnances, statuts, privilèges et réglemens des ducs de Lorraine, accordez aux marchands juges consuls dudit Duché, in – 4°.

1700: Le P. Daubenton. – Oraison funèbre de... prince Charles V.... prononcé a Nancy, dans l'église des P.P. Cordeliers... le 20 avril 1700..., in – 8°.

Claude Waultrin. – Panégyrique du grand Charles V, duc de Lorraine et de Bar.. in – 12.

PIERRE DESCHAMPS 1697–18. Jahrh.

begegnet nur in Verbindung mit René Charlot allein oder René und Nicolas zusammen. 1715 weilte er nicht mehr unter den Lebenden; eine in diesem Jahre erschienene Neuauflage des Règlement... des penitens blancs (Anthoine Charlot 1635) stammt aus der Druckerei R. Charlot et la veuve de P. Deschamps.

Mit dem Jahre 1700 möchte ich meine Zusammenstellung beschließen. Noch ein Wort über die behördliche Regelung des Druckgewerbes in Lothringen. Die erste Verfügung datiert vom 8. Oktober 1622; eine Ordonnance du duc Henri verbot damals unter Todesstrafe den Druck eines Buches ohne behördliche Genehmigung. Über hundert Jahre hat sich dann die Staatsgewalt mit der Aufsicht über die Befolgung dieses Ediktes und der Bestrafung zuwiderhandelnder Drucker begnügt. Erst 1730 griff sie wieder in den inneren Betrieb der lothringischen Pressen ein; eine Verfügung des Herzogs Franz vom 20. Juni setzte die Zahl der Lehrlinge und deren Beschäftigung fest, und die schon erwähnte Verordnung des

Staatsrats vom 15. Juni 1768 bestimmte die Zahl der in den herzoglichen Landen zugelassenen Drucker auf neun: vier für Nancy, je einer für Bar, Pont-à-Mousson, Epinal, Mirecourt und Saint Dié.

Für das 18. Jahrhundert fehlt es an jeglicher Vorarbeit für eine Zusammenstellung der lothringischen Bibliographie. Eine solche begegnet weit weniger Schwierigkeiten, als sie sich für die behandelte Periode ergaben. Die Hauptschwierigkeiten und zugleich der Hauptreiz der noch zu leistenden Arbeit muß in der Überfülle des Materials gesehen werden; die Weiterführung derselben wenigstens bis zur französischen Revolution würde mit Dank zu begrüßen sein.

LITERATUR

In Anbetracht des Charakters vorstehenden Aufsatzes als einer Vorarbeit zur vollständigen lothringischen Bibliographie, kann ich mich auf die Angabe folgender zweier Werke beschränken:

Catalogue des livres et documents imprimés du fonds lorrain de la Bibliothèque municipale de Nancy dressé et publié sous la direction de J. Favier. — Nancy 1898, in — 8° und

Beaupré. — Recherches... sur les commencements de l'imprimerie en Lorraine... Saint Nicolas de Port, 1845, in — 8°. —

Die Fortsetzung erschien u. d. T. Nouvelles recherches de bibliographie lorraine in den Mémoires de l'Académie de Stanislas 1852, 345–372; 1853, 221–304; 1854, 185–272 und 1855, 387–476.

VOLTZ, HILDEN, MELLEMANN

EIN BEITRAG

ZUR GESCHICHTE DES BERLINER BUCHDRUCKS IM 16. JAHRHUNDERT

VON ERNST CROUS

Zu den beachtenswertesten Persönlichkeiten des späteren 16. Jahrhunderts in Berlin gehört der oft geschilderte Leonhard Thurneyffer zum Thurn, zu den beachtenswertesten Zweigen seines viel verästelten Betriebes im Grauen Kloster gehört seine Buchdruckerei. Seit 1574 verließen bedeutende Erzeugnisse hier die Presse, doch schon 1577 lockerte Thurneyffer seine Beziehungen zu ihr, indem er sie an seinen Setzer Michael Hentzke verkaufte. Das Unternehmen ging dabei in der bisherigen Weise fort, wie denn auch Thurneyffer noch auf Jahre mit ihm Fühlung behielt. Dann aber starb Hentzke, vor dem 9. März 1580; Witwe und Erben führten das Geschäft weiter, bis es mit der Witwe an Nikolaus Voltz kam und von diesem zuletzt nach Frankfurt a. d. O. verlegt wurde. Die Aufmerksamkeit früherer Beobachter ruhte vor allem auf dem glanzvollen Anfange der Offizin unter Thurneyffer, indessen das bescheidenere Ende unter Voltz ziemlich im Dunkeln blieb und daher besonders einiger Erhellung bedarf. Zunächst kann ich auf Grund neuer Funde Beginn und Abschluß der selbständigen Tätigkeit von Voltz genauer bestimmen, als es Gottlieb Friedlaender (Beiträge zur Buchdruckergeschichte Berlins, Berlin 1834), August Potthast (Geschichte der Buchdruckerkunst zu Berlin im Umriß, um 1865; herausgegeben Berlin 1926), Arthur Georgi (Die Entwicklung des Berliner Buchhandels bis . . . 1825, Berlin 1926) und mir selbst (Die Schriftgießereien in Berlin von L. Thurneyffer bis Unger, Berlin 1928; Geschichte des Berliner Buchdrucks, in: Klimschs Druckerei-Anzeiger vom 6. Nov. 1928) zuvor möglich war.¹⁾ Die Preußische Staatsbibliothek besitzt unter der Standnummer Xc 582/1-36 ein Quartheftchen: Epithalamia in honorem . . . Michaelis Nicolai . . . ab amicis M. Martino Montagio etc., Berolini, Typis Nicolai Volzii, Anno 1581.²⁾ Auch zwei Schriften des Dessauer Pfarrers Johann Gesen, Berlin 1581, (Preußische Staatsbibliothek Ss 8840) nennen schon Voltz als Drucker, während zahlreiche andere Veröffentlichungen dieses Jahres (s. Friedlaender) noch von Hentzkes Erben stammen. Die Preußische Staatsbibliothek besitzt ferner unter der Standnummer Dk 1704 zwei ziemlich umfangreiche Drucke (Confessio oder Bekenntnis des Glaubens und der Lehre von dem hochwürdigen Sakrament des wahren Leibs und Bluts Jesu Christi . . . von den christlichen Lehrern der sächsischen Kirche, . . . verdeutschet durch Wolfgang Waldner; Christliche Fragstücke von den sechs Hauptartikeln . . . für die Jugend zu Jauer), die Voltz 1591 in Frankfurt a. d. O. herausbrachte, während ein anderer aus diesem Jahre (Mellemanns Poemata, s. u.) noch in Berlin erschienen ist. Die Berliner Zeit der Voltzschen Druckerei umfaßt also

¹⁾ In meinen Veröffentlichungen des Jahres 1929 — „Der Werdegang des Berliner Buchdrucks“ und „Berliner Buchdruck für Hof und Staat bis zur Begründung der Reichsdruckerei“ (in: Fünfzig Jahre Reichsdruckerei 1879 bis 1929) — gab ich bereits die berichtigte Darstellung.

²⁾ Bei den Titeln wurde, leichter Lesbarkeit wegen, von einer buchstabengetreuen Wiedergabe abgesehen.

die Jahre 1581–1591. Allerdings wollte Friedlaender Drucke aus den Jahren 1593 und 1596 kennen. Doch der Druck von 1593 (Preußische Staatsbibliothek Xc 565–6) hat keine Ortsbezeichnung und der von „1596“ ist, wie schon Potthast nachwies, vielmehr 1576 erschienen. Allerdings liest man auf dem Titel der Mahometischen Genealogia von Henricus Enustinus (d. h. Knaust; Preußische Staatsbibliothek, um 896 u. a.):

Getruckt erst zu Berlin im Jahr / nach Christi Geburt /
M.D.XCVI.

Dieser Vermerk ist aber, indem man den Absatz hinter Berlin macht, so zu verstehen:

Gedruckt erst zu Berlin.
Im Jahre nach Christi Geburt 1596.

D. h. die Erstausgabe wurde zu Berlin gedruckt (und zwar – unter etwas abweichendem Titel – von Hans Weiss 1542), der Nachdruck jedoch 1596 (ohne Angabe des Ortes).

Doch nicht nur in zeitlicher Hinsicht möchte ich die Berliner Druckertätigkeit des Nikolaus Voltz anders abgrenzen als bisher. Zwei – oder, wenn man so will, drei – Berliner Drucke der Jahre 1584–1586 fallen aus dem Rahmen der Voltzschen heraus:

1. Ερωτηματα του Χρυσολωρα, hoc est: Grammaticae Quaestiones Chrysolorae, in usum primae et secundae classis Scholae Berlinensis editae... a Guilelmo Hildenio, Berlini... 1584. Typis ac impensis ipsius Hildenii imprimebat Martinus Trogelius mense octobri.

2. Quaestionum et commentariorum in Organon Aristotelis, Berlini 1585. Mit einem Kaiserlichen Privileg vom 18. August 1582.

Pars 1. Industria et studio Guilelmi Hildenii, sumptibus ac typis autoris. Mit Widmung an Kaiser Rudolf II. (s. Abb. 1 u. 2).

Pars 2. Opera et studio Guilelmi Hildenii, typis et impensis autoris. Mit Widmung an Kurfürst August von Sachsen.

Pars 3. Studio et impensis ac typis Guilelmi Hildenii. Mit Widmung an Kurfürst Johann Georg von Brandenburg.

3. Wie 2. Pars 1., doch: Berlini 1586.

Wilhelm Hilden, 1551 zu Berlin geboren, 1575 Professor der Logik und Ethik an der Leipziger Universität, wurde 1581 Rektor des Gymnasiums zum Grauen Kloster in Berlin und 1586 Professor der griechischen Sprache und Mathematik an der Universität Frankfurt, wo er bereits 1587 starb. Die Haupttat seiner Berliner Amtsführung war ein neuer Lehrplan, der sich durch starke Hervorhebung des Griechischen auszeichnete.

Das Gymnasium, dem Hilden vorstand, hauste im Grauen Kloster und die Druckerei des Voltz ebenfalls. So schien es naheliegend anzunehmen, daß Voltz auch die Werke Hildens gedruckt habe. Da aber der Name Voltz in diesen Werken nicht vorkommt, schloß man weiter, Hilden sei Teilhaber der Druckerei von Voltz, ja dessen Schwiegersohn gewesen. Die Unmöglichkeit eines solchen verwandschaftlichen Verhältnisses wies schon Potthast nach. Aber auch die Teilhaberschaft scheint mir weder urkundlich belegt noch – trotz der räumlichen Nähe – wahrscheinlich zu sein. Zwar die Anzeige der Quaestiones in dem Willerschen Meßkatalog vom Herbst 1585 beweist nichts, da sie überhaupt niemanden nennt.

Aber in den *Erotemata* ist ja ein Drucker genannt, und der heißt nicht Voltz, sondern Trogel! Und weiter: In der Widmung an Johann Georg berichtet Hilden, der Kurfürst habe trotz der Beschuldigungen Übelwollender geruht, ihn durch ein besonderes Privileg zur Errichtung einer Druckerei in seinen Landen zu unterstützen; zur Errichtung einer Druckerei, nicht für eine schon bestehende! Und endlich: Hilden bezeichnet sich als Besitzer der Typen seiner Drucke; dieses Druckmaterial ist jedoch von dem des Voltz wenigstens zum Teil deutlich unterscheidbar. Weder die Titeleinfassung (s. Abb. 1) noch der Satz Initialen (s. Abb. 2), deren sich Hilden und Trogel bedienen, findet sich bei Voltz, und von den beiden Antiquaschriften der Druckerei Hilden – Trogel (s. namentlich Abb. 2) liegt die kleinere (20 Zeilen zu 68 mm) dem Grade nach zwischen den zwei nächststehenden von Voltz (20 Zeilen zu 59 mm und 20 Zeilen zu 76,5 mm) und zeigt die größere (20 Zeilen zu 92,5 mm) neben Abweichungen im einzelnen (vgl. z. B. die „&“) im Ganzen einen schmaleren Schnitt (vgl. z. B. die b und d) als die gleich große (20 Zeilen zu 94 mm) des Nachbars (s. Abb. 3 und 5).

Schließlich sei noch auf eine orthographisch-typographische Wandlung hingewiesen, deren Anfänge – und zwar nur bei Antiqua und Kursive – sich für Berlin mit der Wirksamkeit des Voltz verknüpfen. Hans Weiß und Thurneysser-Hentzke und Hilden-Trogl kennen eine Scheidung von Vokal und Konsonant bei i, j und u, v noch nicht. Bei den Majuskeln dient J bzw. V für Vokal und Konsonant gemeinsam (s. z. B. „VSVS“ auf Abb. 1, Zeile 14). Bei den Minuskeln findet in den lateinischen Schriften j nur als zweites i Verwendung, wenn zwei i einander folgen (s. z. B. „cuius“ und „iam“ auf Abb. 2, Zeile 6 und 14 und „Oratorijs“ auf Abb. 1, Zeile 15), und zwar gern in Ligatur (vgl. z. B. „alijs“ auf Abb. 3, letzte Zeile); in den deutschen Schriften vertritt j sowohl den Konsonanten als auch bei zweitem i und z. T. im Anlaut den Vokal. In lateinischen wie deutschen Schriften aber werden u und v, falls die Schrift beide Zeichen hat, so gebraucht, daß v im Anfang und u im Innern eines Wortes zur Anwendung kommt (s. z. B. „beneuolentiam, vt“ auf Abb. 2, Zeile 2 und vgl. „inualuisse, ut“ auf Abb. 3, vorletzte Zeile). Voltz, der ja auch zuerst in Berlin ein Buch mit einem Kupferstich schmückt (Franz Hildesheim: *De futurorum coniectaneis*, 1586) und im Gegensatz zu seinen Vorgängern die veraltende Schwabacher hinter der modischeren Fraktur zurücktreten läßt, hält zwar bei den deutschen Schriften immer und bei den lateinischen wenigstens für einen Teil seiner Drucke – sogar noch in Frankfurt a. d. O. – an der früheren Übung im Gebrauch von i und j, u und v fest (s. z. B. auf Abb. 3, Zeile 3 „VIRTVTE“, Zeile 20 „huius“, Zeile 24 „iam“, letzte Zeile „alijs“ und vorletzte Zeile „inualuisse, ut“). Höchst eigenartig aber steht es in dieser Hinsicht bereits mit dem ersten seiner Drucke, den oben schon genannten *Epithalamia* für Michael Nicolai und Elisabeth Mau (1581) von Martin Montag, Nikolaus Bucholtz, Joachim Coppen, Martin Fabricius und Friedrich Hanf. Während Montags Verse in gewohnter Weise gedruckt sind, haben Bucholtz und Coppen das v auch im Innern des Wortes, wenn der Konsonant ausgedrückt werden soll, hat Fabricius (das Gedicht von Hanf ist griechisch und scheidet daher aus unserer Betrachtung aus) bei den Minuskeln außerdem auch für den Konsonanten j das uns heute geläufige Zeichen. In der liegenden Kursive steht es aufrecht und gibt sich schon dadurch als einen Fremdkörper zu erkennen: man hat es anscheinend aus der Antiqua gleicher Größe (20 Zeilen zu 112 mm) im Besitze von Voltz genommen, da zu der Kursive selbst ein j nur in der Ligatur ij gehörte. Nachdem Voltz in

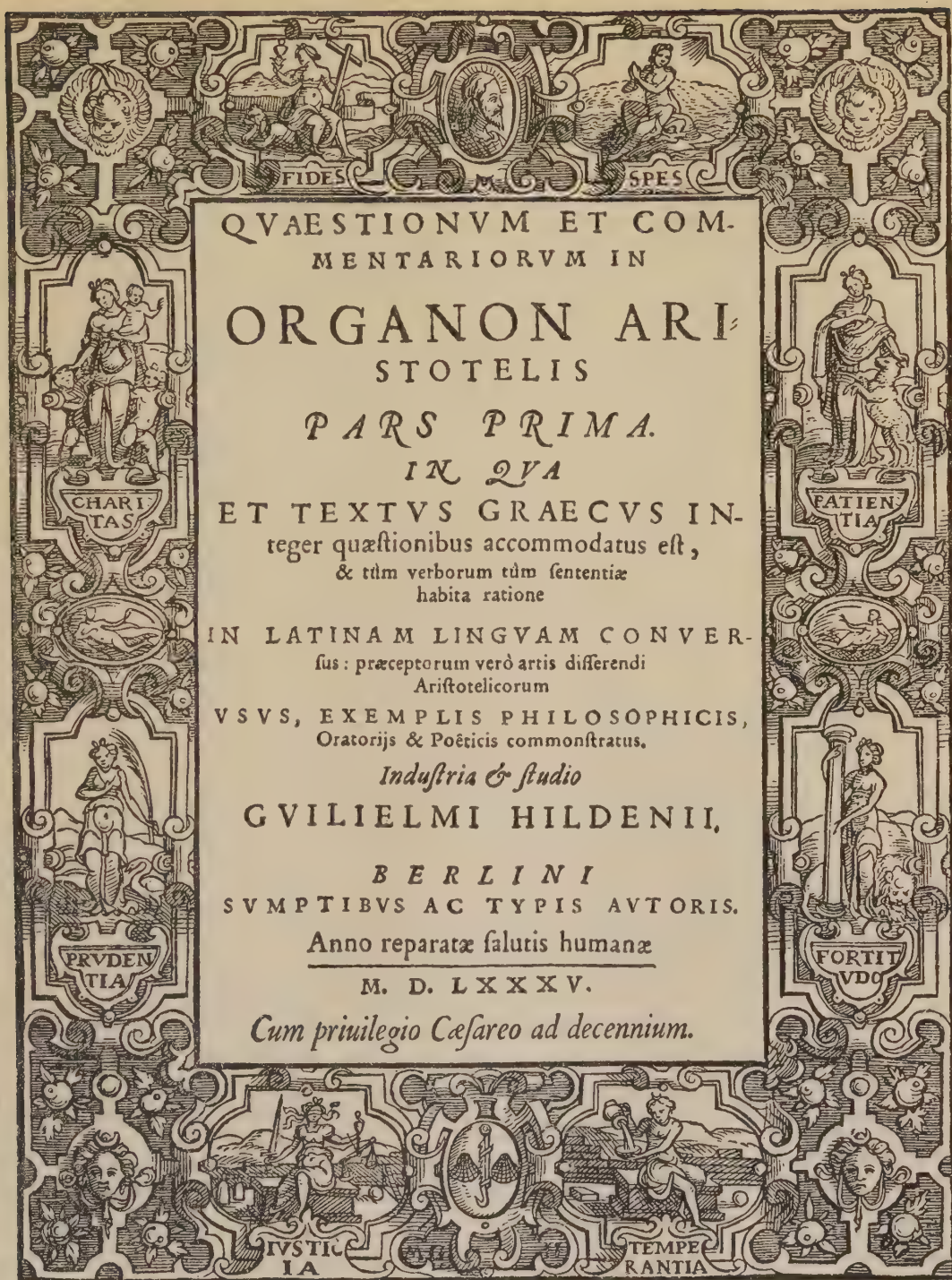


Abb.1. Hilden: Quaestiones, Berlin 1585, Titel zum 1. Teil.

ἐν μέρει pertinet, ferè ab eiusmodi continuatione seu connexione doctrinæ, omnium logicorum librorum Aristoteles initium facit. Plato verò etiam ad benevolentiam, ut *εὐεργετὴς* auditor sit, in dialogis suis, occasionem congressus & futuræ disputationis, à loci nonnunquam aut temporis oportunitate, sumit. Cicero in Officijs horum trium ex æquo, & alijs philosophicis libris, ferè in principio librorum, rationem habuisse conspicitur. Quod si enim, ut quid, qualeûe sit, cuius doctrinam liber quispiam profitetur, necessariò sciendum est, cur non & philosophi, quàm fieri potest brevissimis verbis, auditorem de utilitate, rei de modo scripti, commonefacerent? Id ergo facit Porphyrius, quod summi philosophi, peculiari diligentia, præstitisseprehenduntur. Non minus enim atque illi, primò quidem, dum vsum & utilitatem quinque vocum explicat, attentum reddit auditorem, cui animus solidam doctrinam artis differendi percipere, deinde verò, cum se quaestiones altiores missurum, ea quæ huc faciunt explicaturum promittit, ad *ἐν μέρει* respicit, & *ἐν μέρει* facit discipulum, qui, qua de re, quomodo agendum sit, iam inteliigat.

ΠΡΟΟΙΜΙΟΝ ΤΗΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ.

Est'ne tantus harum quinque vocum usus?

Est, ac sic quidem hac de re Porphyrius ad Chrysaorium discipulum:



Νοτῶ ἀναγκαίου, χρυσαιορέ, καὶ εἰς πλὴν, τῶν παρ' Ἀριστοτέλει κατηγοριῶν διδασκαλίαν ἔγνω-
ναι τί γινώσκῃ καὶ τί διαφέρει, τίτε εἶδός, καὶ τί
ἴδιον, καὶ τί συμβεβηκός, ἥστ'ε πλὴν τῶν ὁρισμῶν
δοῶσιν, καὶ ὅλως εἰς τὰ πρὸ διαιρέσεως καὶ δια-
τάξεως.

Cum necessarium sit, Chrysaorie, & ad eam quæ est apud Aristotelem categoriarum doctrinam, nosse quid genus, quid differentia, quid species, quid proprium, quid accidens, & ad definitiones constituendas & ad rationem divisionum ac demonstrationum.

Constructio seu σύνταξις Grammatica pendet ab ijs quæ in textu sequuntur, quæ ut diuellenda non videantur, tamen hæc primam exordij partem, ad sententiam respiciendo, includunt, reliqua ad docilitatis rationem referuntur. Distinguit necessarium & utile Porphyrius, cum & naturâ suâ distincta illa sint, ac quæ utilia sunt, non omnia necessaria haberi possint aut debeant. Quo verò modo necessaria dicuntur, ut ad finem in vitam utilem, (cum

ILLVSTRIBVS ET GE-
NEROSIS AC NOBILIBVS, ERVDI-
TIONE ATQVE VIRTUTE SIN-

gulari præstantibus Dominis, præfectis supremia
archiducatus inferioris Austriæ dignissimis,
Dominis suis clementissimis,



Irurum fortasse uidebitur quibusdam, il-
lustres, generosi ac nobiles uiri, Do-
mini mei perpetua obseruantia colen-
di, cur ego nunc, postquam in nostris
hisce regionibus omnia acta trans-
acta uideri possint, quæcunq; ante paucos annos de
peccato originis à summis uiris multipliciter in ut-
ramq; partem disputata sunt, post tot annos prode-
am, & quasi postliminio reuocem atq; recipiam dis-
putationem illam, multo tempore in Ecclesia DEI
satis odiosè agitatam, quam fortasse satius esset om-
ninò consopitam sepultamq; esse, quàm denuò quasi
sub incudem reuocari atq; recoqui. Sed desinent, o-
pinor, illi boni uiri mirari, si causas huius meæ pub-
licationis ex me audierint, satis quidem graues, uti-
les, necessarias, & haudquaquam aspernandas: qua-
rum prima est, quod, cum putarem hanc ingentem
controuersiam unà cum autoribus iam penè concidi-
sse, atq; adeo penitus etiam emortuam fuisse, con-
stans tamen ad me rumor delatus sit, in compluri-
bus Germaniæ locis malum hoc non tantum recru-
descere, sed etiam subinde latius ueluti cancerum ser-
pere, imò glifcere, atq; nunc in tantum inualuisse, ut
multo negotio neq; a uobis neq; ab alijs bonis & do-

A 2

ctis

Abb.3. Historia disputationis... inter Jacobum Colerum et Matthiam Flacium.
Berlin, Voltz 1585, Bl. A 2 a.

*O Augusta potens! mea vita feretur ad umbras,
 Ad te si mihi sit non repetenda via.
 Intermittenti quatiuntur pectora pulsū:
 Causa latet cujus, me malè morbus habet.
 Non mihi Phæbus opem, non doctus in arte Galenus,
 Non ferat Hippocrates, non Theophrastus opem.
 Vix ego notitiam tecum VVirsunge colebam,
 Factus & Haintzeli vix tibi notus eram.
 Cæperat urbsq̃ modis miris Augusta placere;
 Quando me fatum compulit ire domum.
 Sapius huc igitur me, (per loca dulcia si me
 Mens, animusq̃ ferent:) mens, animusq̃ ferent.*

Versiculi scripti inter equitandum.

*Posthabitis studiis in aperti gramine campi
 Iret in effrani cū Melemanus equo:
 Calliope ridens: nisi cultus ab artibus esses,
 Jam premeres, inquit, tu pecus ipse pecus.*

Augurium Patavinum.

*Musca mihi, capio dum somnum, illapsa per aurem
 Sinistram inhasit, estq̃ visco immortua.
 Fallor? an augurium mihi prabet id? improba musca
 Calumniator ater est, & impudens:
 Qui studet immeritum fidei onerare susurris;
 Ut dormiens, & innocens malè audiam.
 A nobis sed stante Deo, verumq̃ tuente,
 En propriis evortitur mendaciis.*

In tempora, & mores, ex Tacito, & Thucydide.

*Temporibus nostris homines virtute relicta
 Pœnitet esse bonos, & pudet esse probos.*

C c 2

den nächsten Jahren das gewohnte Geleise nicht verläßt, experimentieren Drucke der Jahre 1585 und 1586 mit u und v herum. Aus ganz gelegentlichem Versuch heraus kommen wir dann mit Drucken für Albert Friedrich Melleman.

Dieser heute völlig unbekannte neulateinische Dichter – eruditionis reconditae specimen et vates mellifluus, wie er in Seidels Bildersammlung heißt, – stammte aus sehr gutem Hause. Zwei Brüder seines Vaters (Heine und Johann) waren Bürgermeister zu Lenzen bzw. Amtmann zu Lebus. Sein Vater Simon, juris utriusque peritissimus, starb 1588 als Kurfürstlicher Rat und der märkischen Städte Syndikus. Seine Mutter, die er bereits 1560 verlor, hatte den gelehrten Adam Thraciger zum Bruder. Sein Schwager war der Vizekanzler Christoph Benckendorff. Er selbst, 1558 zu Berlin geboren, besuchte die Schule in Stettin, studierte an der Universität Frankfurt und machte dann seine Bildungsreise durch Deutschland, Italien,

Quod si quis excipiat indicto : ¶ Ero vobiscum, &c.

perfo=

¶ Regula de communicatione Idiomatum particularis est, nec omnibus scripturæ sententijs eandem vniuersalem legem ponit : id quod tamen multi putant : sed quibusdam qualitercunq; ministrat, nulli autem imperat. Non enim infert lenium textibus, sed oblatum ex contextu iuxta scripturam distinguit atq; exponit.
ss. Propositiones veræ sunt de tota persona, siue secundum alteram tantum, siue secundum utramq; naturam conueniant.

Abb.5. Nicolaus Menius: De vera praesentia utriusque in Christo naturae apud Ecclesiam, Berlin: Voltz 1582, Ausschnitt aus Bl. C 4 a.

England und Frankreich. Poesie und Bibliophilie scheinen ihm der eigentliche Inhalt des Lebens gewesen zu sein. Die Sammlung seiner Gedichte brachte er auf eigene Kosten und in einer Weise, die offenbar seinen persönlichen Geschmack widerspiegelt, bei Voltz zum Druck. Er scheint sie freigebig verschenkt zu haben; wenigstens erweisen sich die beiden Exemplare, die ich einsah, durch handschriftlichen Vermerk als Gaben des Verfassers. Von 1587 bis 1593, von seinem 29. bis zu seinem 35. Lebensjahre, sind Veröffentlichungen seiner Muse nachzuweisen. Seitdem schweigt er: wegen der Bibliothek seines Onkels Thraciger, die er erben sollte, geht er nach Holstein – um damit unsern Blicken zu entschwinden. Vergebens sucht sein Schwager ihn zur Rückkehr in die Mark zu bewegen. Nicht einmal das Datum seines Todes ist bekannt.

Seine Schriften nun sind folgende:

1. Ein Glückwunschblatt: Novis sponsis, Dn. Balthasari Caminaeo, J. U. D., Professori in Francofordensium Academia, virginique... Margaritae Kienastiae, Frankfurt: Andreas Eichorn, o. J. (Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek).
2. Carmen... Dn. Doctori Francisco Hildensaemo... nuptias cum... Margarita Goltbecia... celebranti sacrum, Berlin: Voltz 1587 (Preußische Staatsbibliothek Xc 558–47).
3. Tumuli honorarii... Gertrudis, ... D. Udalrici Maieri... f., Berlin: Voltz 1587 (Preußische Staatsbibliothek Xd 9603–8).
4. De matrimonio literati oratio, conscripta in honorem nuptiarum... Dn. Johannis Rade-manni, L. L. studiosi, et... Mariae, Dn. Johannis Molini... f., Berlin: Voltz 1588 (Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek; s. Abb. 6; noch im 18. Jahrhundert wiedergedruckt).

5. Illustres splendidaeque cogitationes de coniugio cum in universum, tum seorsim ... D. Johannis Maieri Lipsiensis, J. U. Licentiat, virginisque ... Annae, ... D. Georgii Winckleri ... f., Berlin: Voltz 1588 (Dresden, Landesbibliothek).
6. Carmen in obitum ... Dn. Lamperti Distelmejeri ..., Berlin: Voltz 1589 (Preußische Staatsbibliothek Xd 9694).
7. Omnium horarum poemata, et oratio de matrimonio literati, item Augusti Caesaris duae orationes, Berlin: Voltz, autoris sumptibus, 1591 (Preußische Staatsbibliothek Xd 9696; Bayerische Staatsbibliothek; Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek; Göttingen, Universitätsbibliothek; s. Abb. 4).
8. Poemata varii generis ..., oratio de matrimonii societate ineunda literatis hominibus, ... Augusti Caesaris ... duae orationes ..., Frankfurt an der Oder, autoris & Pauli Brachfeldii

*Conscripta in honorem nuptiarum honestissimi, admodum
eruditi juvenis, Dn. Iohannis Rademanni, LL.
studio, & virginis castissime, Mariae, Dn. Iohannis
Molini, illustris, Brunsvicensium
ducis Secretarii, F.*

Abb.6. Mellemann: De matrimonio literati oratio, Berlin: Voltz 1588, Ausschnitt aus dem Titel.

sumptibus 1593, mit Bild, Wappen und Wahlspruch auf dem Titelblatt (Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek; München, Universitätsbibliothek).

Mellemann nun legt Wert auf die heutige Scheidung von i und j, u und v. Das Blatt von Eichorn, der 1584 die Leichenpredigt für Heine Mellemann druckte, während die für Simon Mellemann 1588 aus Voltzens Werkstatt hervorging, folgt bei den Minuskeln u und v schon dem jetzigen Brauch; es zeigt ferner ein zur Schrift passendes j, das allerdings nicht nur den Konsonanten, sondern auch noch das zweite i bezeichnet. Die Heftchen von 1587 bis 1589 führen die Trennung nach dem Lautwert bei den Minuskeln einheitlich durch. Meist kommt dabei ein gotisches j zur Verwendung (s. z. B. „juvenis“ auf Abb. 6, Zeile 2), das für die Kursive von 20 Zeilen zu 84 mm aus einer entsprechend großen Schwabacher von Voltz, für Antiqua und Kursive von 20 Zeilen zu 94 mm aus seiner entsprechenden Fraktur und für die Kursive, von 20 Zeilen zu 112 mm aus seiner entsprechenden Nürnbergfraktur genommen sein dürfte. In dem Druck von 1589 dagegen hat die Antiqua von 20 Zeilen zu 112 mm das ihr zugehörige selbständige eigene j, das wir schon 1581 in dem Gedicht von Fabricius kennen lernten.

Eine weitere Lösung zeigt wiederum das Hauptwerk Mellemanns von 1591 (s. z. B. auf Abb. 4, Zeile 4 „cujus“, Zeile 14 „studiis“; Zeile 1 „umbras“, viertletzte Zeile „evortitur“; Zeile 17 „Jam“ und Zeile 24 „Ut“). Für die Kursive von 20 Zeilen zu 94 mm, in der es einheitlich gedruckt ist, gebraucht Voltz nicht mehr ein j aus der entsprechenden Fraktur, sondern ein eigenes, das offenbar durch Abschleifung aus der zur Schrift gehörigen Ligatur ij gewonnen wurde. Darüber hinaus erscheinen nun zum ersten Male ein J und U, neu geschnitten, aber

– aufrecht stehend – wiederum Störenfriede in der sonst liegenden Schrift. Bei den Poemata von 1593 endlich handelt es sich um dasselbe Buch, dem nur die Titelei im Neudruck vorgelegt wurde. In der Brotschrift dieses Neudrucks ist für die lateinischen Schriften das Ziel erreicht: Vokal und Konsonant – i, j und u, v – sind in Minuskeln und Majuskeln orthographisch von einander geschieden und typographisch in einheitlicher Schrift dargestellt. Die deutschen Schriften folgen erst im 17. Jahrhundert, mit Ausnahme von J, das sich ja bis heute für Vokal und Konsonant behauptet hat.

Voltz, Hilden, Mellemann waren gewiß keine führenden Geister, die Berliner Druckereien ihrer Zeit schwerlich besonders bedeutsam. Aber gerne geht man doch den Anfängen einer Entwicklung nach, die solche Ausmaße erreicht hat wie der Berliner Buchdruck, und leichtlich erkennt man den Zug der Zeit gerade beim Durchschnitt besser als bei den Ausnahme-Erscheinungen.

EARLY PRINTING IN AMERICA

BY JOHN CLYDE OSWALD

Early printing in the Western Hemisphere began in Mexico. There are records establishing the fact that Esteban Martin began to print in Mexico City about 1533-34 but no specimen of his work is extant. In 1539 Juan Kromberger of Seville, Spain, sent a small printing outfit in charge of Juan Pablos, a printer from Brescia, Italy, to Mexico City. Very little of the printing done by Pablos has been preserved. The real influence of the printing press in the Western Hemisphere began in 1638, when an outfit arrived from England and was set up in Cambridge, Mass., near which 18 years before the first permanent settlement within what is now the United States of America was made. The outfit came in charge of Mrs. Jose Glover, whose husband had started with it from England but who had died during the voyage and had been buried at sea. Harvard College, America's first great institution of learning, was established the same year. Henry Dunster, its president, married Mrs. Glover, the owner of the printing office, and it thereby became our first university press. There was at the time no American nation; the colonies which were later formed into the United States of America were located on the Atlantic Coast, most of them under the control of Great Britain. Life in them was extremely simple. The settlers were engaged in making clearings in the forests in which to locate their homes and in other ways devoting themselves to a conquest of the primitive forces of nature. Culture was obliged to wait upon the satisfaction of natural wants—food, shelter and clothing. Travel was restricted almost entirely to water courses and consequently the towns were located on the rivers and islands. The rigors of the northern climate made life easier in the tropics and settlements were therefore first made in what is now known as Tropical America.

The first printer in the United States was Matthew Daye, a youth of 18 years, whose father was a locksmith. It was the intention of the Rev. Jose Glover to establish both a printing press and an iron foundry. Stephen Daye, the locksmith, was brought along by him to manage the iron foundry and Daye's son was expected to do the printing. Since Mr. Glover was prevented by death from carrying out his intentions, it devolved upon the youthful Matthew Daye and his father to supply the omission. Their first work was a broadside entitled "The Freeman's Oath." Their first book, a church hymnal, was entitled "The Bay Psalm Book." The first work to be printed in colonial America with the name of a printer was an almanac for the year 1647, produced in Cambridge, Mass., by Matthew Daye. The second of the American colonies in which a printing press was located was Virginia, far to the south. William Nuthead began there in 1682. He later moved to Maryland, a nearby colony, where he began in 1686, thereby becoming the first printer in that colony also.

Pennsylvania, where William Bradford began in 1687, was the third colony. His first known production was an almanac, dated 1687. Gradually printing spread throughout all of the colonies. Equipment in each case was meager and the difficulties of production great. All supplies had to come from Europe by sailing vessels which, depending upon the weather, took from 3 to 10 weeks to make the crossing. Although printing had been practiced in Europe for 200 years when it first began in the American colonies, the product of the press could not compare in quality with that produced at any time during the two centuries in Europe. Printing here was not an art but merely a vehicle for the conveyance of information. The printers possessed very little craftsmanship; they were not subject to the influence of the artists with pen and brush, who, through the aid they rendered to the early printers in Europe, helped to create priceless works of art.

Papermaking in America began in 1690, when William Rittenhouse, a Hollander, set up a paper mill near Philadelphia. Type founding had a crude beginning in 1769 at the hands of Abel Buel, a silversmith of Killingworth, Conn. The first type foundry was established at Germantown, Pa., by Christopher Sauer, late in 1771 or early in 1772.

The first newspaper in America was started in Boston, April 17, 1703. John Campbell, the postmaster, was its publisher. He was not a printer, as were most of the later publishers of newspapers. Many printers became publishers of almanacs that were issued annually at the first of the year. Some became printers and publishers of books, but it was the rule to import most of the books from England.

Gradually the colonization of America proceeded westward. New settlements were established and grouped in districts that took the name of territories instead of provinces. Following the close of the Revolutionary War and establishment of independence from Great Britain, the territories were organized into states. Life in these early settlements was as primitive as had been the case in the colonies. The difficulties under which some of the printing offices were set up may be judged from this statement by the publisher of a newspaper who established himself in the new state of Wisconsin:

"We are doing what perhaps has never been done in the United States before – We are printing *The Wisconsin Mirror* in the woods. Not a dwelling, except our own, within half a mile of us, and only one within a mile. The forest oaks hang over our office and dwelling, the deer and rabbits shy around us, and the partridges and quails seek our acquaintance, by venturing nearer and nearer our doors. The noble Wisconsin [river] is bearing onward its immense burdens of ice, majestically and silently, within sight of our windows; and the snow-capped hills, covered with scattering oaks and pines, peer up in the distance. There is romance and reality in all this, and we feel almost willing to publish a paper in such a location, just for the excitement of the thing. But most of the romance is soon to be spoiled. Already, several dwellings are in progress near us and before many weeks they are to be occupied by enterprising neighbors, and when spring and summer shall come, we expect such a chatter of axes and spades, and trowels and saws, and hammers, that we shall hardly be able to write our editorials without introducing more or less confusion. The fact is, we expect a large village, yea, a city, to grow up rapidly around us; and that is why we are here – printing in the woods."

DER URSPRUNG DER PRESSE AM RIO DE LA PLATA UND DAS BUCH „DE LA DIFERENCIA ENTRE LO TEMPORAL Y ETERNO“ DES P. JUAN EUSEBIO NIEREMBERG

VON CARLA VON MÜLLER

Eines der interessantesten Kapitel in der Geschichte Argentiniens ist der Ursprung seiner Presse. „Gleich Minerva, von Kopf bis zu Fuß ausgerüstet, dem Urwald entsteigend“, scheint sie vorbedeutend ihren jetzigen Glanz haben andeuten zu wollen. Ihre Heimat, „der Urwald“ eines jetzt in der Reihe der großen Nationen stehenden Landes, dem einst als „tierra pobre“ die im Namen des Königs vorrückenden Eroberer verächtlich den Rücken kehrten, das aber die rechte Heimat für stilles Friedenswerk wurde für jene im Namen des göttlichen Wortes vordringenden geistigen Eroberer, die sich mühten, den Stachel herauszuziehen, den Gewalt und Grausamkeit tief in das Herz jener Naturkinder gesenkt hatte.

Die ersten nach Argentinien kommenden Missionare der Gesellschaft Jesu trafen im Jahre 1585 ein. Im Jahre 1610 faßten sechs in Asunción anwesende Jesuiten den Entschluß, Reduktionen zu gründen, ein Plan, welcher dank des energischen Vorgehens des Provinzials R. P. Diego Torres alsbald ausgeführt wurde. Die Gründung jener Missionen, welche die Wiege der argentinischen Typographie zu werden bestimmt waren, ging von dem P. Roque de Gonzalez de Santa Cruz aus, der vor genau 300 Jahren sein Bekehrungswerk mit dem Tode besiegeln mußte.

Hart war der Anfang jener glorreichen Missionen! Um ihrer apostolischen Tätigkeit größere Wirksamkeit zu verleihen, beschlossen die Missionare, gleich ihren Brüdern in Mexiko und Peru, die für die Bekehrung notwendigen Katechismen, Wörterbücher u. a. m. in die Sprache der dortigen Gegend zu übersetzen und von Spanien eine Presse zu erbitten, um dieselben drucken zu können.

Die Bewohner jener Region waren die Guaranis, Indianer, die an Zahl und Berühmtheit alle anderen dieses Erdteils überflügeln, und deren Herrschaft sich zur Zeit der Eroberung vom Atlantischen Ozean bis zu den Kordillern und vom Zusammenfluß des Rio Paraná und Paraguay bis zur Mündung des Orinoco ausdehnte. Dieser Umstand machte ihre Sprache besonders geeignet für die Übersetzung kleinerer oder größerer Werke, deren Verbreitung von dem Jesuitenorden für zweckmäßig angesehen wurde.

Dank einiger erst kürzlich veröffentlichter Dokumente aus dem reichen, der „Gesellschaft Jesu“ gehörigen „Archivo de la Provincia del Paraguay“ können wir heute folgende, allen früheren Forschern unbekannte Angaben über die Frühgeschichte der argentinischen Presse machen.

Im Jahre 1630 begab sich der P. Juan Bautista Ferrusini, Prokurator an den Höfen von Madrid und Rom, nach Europa, um dem Provinzial eine Bittschrift des Inhalts zu überreichen, man

möge für die guaranitischen Missionen in Paraguay eine Presse und einen im Drucken erfahrenen Ordensbruder senden.

Unter den Postulaten der in der zweiten Hälfte des Jahres 1632 zu Cordoba tagenden „fünften Provinzial-Kongregation Paraguays“ befindet sich folgendes Schreiben: „Congregatio petit enixe: typographium concedat Procurator noster generalis ad ependenda varia indica idiomata pernecessaria.“

Im selben Jahre teilt der Prokurator Paraguays dem R. P. General der Gesellschaft Jesu Mucio Vitelleschi in seinem „Memorial“ folgendes mit: „Es sind Grammatiken und Wörterbücher in der Landessprache Paraguays verfaßt worden und ebenso Grammatiken, Wörterbücher, Katechismen und Confessionarios in der Sprache Angolas und derjenigen der Caca-Indianer im Tale Calchaqui; da ohne Beistand der die Sprache Beherrschenden die Werke nicht gedruckt werden können, hat man sie nicht nach Europa gesandt; aber um sie verwerten zu können, müssen sie gedruckt werden; wir bitten darum, uns aus Frankreich, Deutschland oder Flandern einen Bruder zu senden, der sich auf das Drucken versteht, damit, wenn eine Presse gekauft wird, ein so wichtiges Element für die Bekehrung der Seelen ausgenutzt werden könne.“¹⁾ Dieses Schreiben wurde vom General Vitelleschi folgendermaßen beantwortet: „Canabimur quantum in me erit et magnam animi voluptatem capiemus, si quod petitur impetrari poterit.“

In demselben Jahre, am 30. November 1632, schreibt derselbe General dem Prokurator P. Francisco Vazquez Trujillo in Cordoba (Argentinien), daß es ihm löblich erscheine, die „Vocabularios“ der P. P. Ruiz Montoya und Lope de Castilla „dort zu drucken“, und daß zu diesem Zwecke ein Ordensbruder in Flandern benachrichtigt worden sei.

Die Korrespondenz zwischen dem General und dem Prokurator von Paraguay²⁾ über diese Angelegenheit setzt sich während des Jahres 1634 fort, ohne daß trotz beiderseitiger Bemühungen etwas Positives erreicht worden wäre. Der Prokurator teilte dem General mit, daß ein deutscher Ordensbruder aus seinem Vaterlande einen Drucker erbeten habe und daß man auch versprochen habe, diesen zu senden. In einem anderen Schreiben bittet der Prokurator, daß man den Drucker rechtzeitig nach Lissabon sende, damit man ihn dort einschiffen könne und daß man ihn selbst davon benachrichtige, damit er wisse, ob er eine Presse kaufen könne oder nicht. Der General antwortete ihm am 8. August 1634, daß er bereits befohlen habe, eiligst einen Typographen zu suchen und ihn nach Lissabon zu schicken. Kurz vor oder nach Eintreffen dieses Antwortschreibens bat der Prokurator abermals um „direkte“ Zusendung des betreffenden Bruders nach Lissabon.

Aus den Jahren 1635 und 1636 sind uns bis jetzt keine weiteren, diese Sache berührenden Schriftstücke bekannt geworden, aber wir können bestimmt annehmen, daß die eingeleiteten Bemühungen fortgesetzt worden sind, denn in einer postulatio der im Jahre 1637 zu Cordoba tagenden VI. Provinzial-Kongregation teilt derselbe Prokurator dem General mit, daß der P. Ruiz Montoya sich nach Spanien eingeschifft habe, um dort seine „Historia“ drucken zu lassen, was ihm wegen ihrer Abfassung in der guaranitischen Sprache und der vielen sonst noch mit dem Druck verbundenen Schwierigkeiten kaum gelingen dürfe. Der General

¹⁾ Alle in dieser Arbeit angeführten Daten sind dem Originaltext entnommen.

²⁾ Wir beziehen uns hier auf die politische Einteilung der Jahre von 1618 bis 1776.

antwortet, daß er jene Befürchtungen durchaus teile, und fügt hinzu, daß er wünsche, man möge baldigst einen Typographen für die guaranitischen Missionen Paraguays finden, für den Augenblick sei damit aber kaum zu rechnen.

Anscheinend entmutigt haben die Jesuiten dann wohl die Sache fallen lassen und sie erst Ende des 17. Jahrhunderts wieder aufgenommen, wie wir aus dem Briefe des P. José Serrano¹⁾ ersehen, der das Werk „De la Diferencia entre lo Temporal y Eterno“ des P. Juan Eusebio Nieremberg in die guaranitische Sprache übersetzte. In diesem Schreiben an den Prepósito P. Tirso Gonzalez aus dem Jahre 1700 liest man folgendes: Der große Eifer V. P. M. R. bekundet sich besonders im letzten Briefe vom 14. Dezember 1699, in dem er mitteilt: „Ich werde noch heute an den P. Alonso de Queirós, den neuen Procurador de Indias in Madrid schreiben, daß er bei dem Consejo de Indias um die Erlaubnis zum Druck jener Bücher („Flos Sanctorum“ und „De la Diferencia . . .“) nachsucht und mich benachrichtigt, sobald er im Besitze derselben ist, auf daß ich sie dem P. Provincial jener Provinz direkt oder indirekt übermitteln kann.“

Aus dem Vorhergehenden ersieht man, daß die ersten Bemühungen der Missionen Paraguays, eine eigene Presse zu bekommen, bis zum Jahre 1630 hinaufreichen, entgegen der von mir gemachten früheren Angaben im „Gutenberg-Jahrbuch“, 1927 (Seite 119), wo ich das Jahr 1705 genannt habe.

Als Gründer der argentinischen Presse galt bis jetzt allgemein der P. José Serrano, Übersetzer von „Flos Sanctorum“ und „De la Diferencia . . .“, denn in seiner dem Texte vorausgehenden Widmung an den Prepósito P. Tirso Gonzalez, in welcher er die Geschichte des Buches zusammenfaßt, heißt es in wörtlicher Übersetzung des Originaltextes: „Ich gebe zurück, wozu Gott sein Gelingen gab . . ., daß diese Werke in den Missionen gedruckt werden konnten ohne Unkosten für die Ausführung und für die Herstellung besonderer dazu erforderlicher, in Europa unbekannter Buchstaben, welche gleich den vielen zur Erläuterung des Textes beigefügten Stiche das Werk Gottes sind, was um so wunderbarer ist, als die Instrumente Gottes, arme, eben erst bekehrte Indianer sind, jeglicher Anleitung durch europäische Meister bar, damit der ungeteilte Ruhm dem Himmel werde, welcher auf so unverhoffte Weise diese die Wahrheiten des christlichen Glaubens lehren wollte.“ Das war bisher die erste Nachricht, welche wir über den Ursprung dieser historischen Presse besaßen, die bereits zu einer Zeit arbeitete, als es weder in Buenos Aires, Cordoba und Asunción, noch in Santiago (Chile) Druckereien gab, als diese selbst in den großen europäischen Städten noch wenig entwickelt und an manchen berühmten Kulturstätten des alten Kontinents noch unbekannt waren.

Aus den angeführten Worten des P. Serrano scheint hervorzugehen, daß sowohl die Bemühungen um eine Presse, als auch der Druck seiner Übersetzungen sein eigenes Verdienst gewesen sind. Neuere Forschungen aber haben ergeben, daß er weder der Gründer der Presse war, noch daß der Druck seiner Werke von ihm selbst ausgeführt wurde.

¹⁾ Der P. José Serrano wurde am 12. Mai 1634 in Antequera (Andalusien) geboren, kam 1658 an den La Plata, war 1696 Rektor der Jesuitenkollegien in Buenos Aires und Asunción und starb am 10. Mai 1713 in der Mission Loreto, im Nordwesten des jetzigen Territoriums Misiones. Schon vor dem Jahre 1694 hatte er die Übersetzung der Werke „Flos Sanctorum“ des P. Rivadeneyra und „De la Diferencia . . .“ des P. Nieremberg begonnen.

Ein Schreiben des Paters Michael Streicher aus dem Jahre 1725 bringt uns die ungemein interessante Nachricht, daß laut einer Mitteilung des Prokurators von Paraguay daselbst neuerdings viele Gewerbe und Künste eingeführt worden sind, und daß dies das Verdienst der dort weilenden deutschen Väter sei, ja, daß einer derselben den Plan gehabt habe, eine Druckerei zu gründen und das auch ausgeführt habe. Diese erweise sich so nützlich, daß schon viele kleine und einige große Werke daraus hervorgegangen seien. Jener Vater war Johann B. Neumann¹⁾.

Die Mitteilung des P. Streicher wird durch einen anderen deutschen Pater, Antonio Sepp²⁾, in seiner 1709 erschienenen „Continuatio laborum...“³⁾ bestätigt, wo es folgendermaßen heißt: „hoc ipso anno milesimo septingentesimo P. Joannis Bapt. Neumann ex Provincia Bohemiæ „Martyrologium Romanum“⁴⁾, quo hucusque plurimæ Reductiones carebant, typis impressum, luci publicæ exposuit, et licet impressioni Europeæ inæquales sint litteræ, sunt tamen legibiles.“ Aus diesem Dokument kann man dreierlei feststellen: Zunächst, daß der Gründer der ersten Druckerei in Argentinien nicht der P. J. Serrano, sondern der deutsche P. Joh. B. Neumann war; zum andern, daß das erste aus dieser Druckerei hervorgegangene Erzeugnis nicht die Übersetzung Serranos von „De la Diferencia...“ war, sondern das „Martirologio Romano“ des P. Neumann, und endlich, daß der Ursprung der argentinischen Presse nicht auf das Jahr 1705, sondern 1700 zu datieren ist.

Merkwürdig ist, daß die alten Geschichtsschreiber diese Presse und ihre Produkte nicht erwähnen, obwohl man nicht nur in der neuen Welt, sondern auch in Europa von ihrer Existenz unterrichtet war, besonders durch die seit 1702 in Paris veröffentlichten „Lettres Edifiantes“ des P. Le Gobien, die alsbald von P. Davin in Madrid ins Spanische übersetzt wurden und in welchen der schon erwähnte P. Sepp seinen Kollegen P. Wilh. Stinglhain auf die große Begabung der Indianer für Nachahmung hinweist; diese Tatsache wird im Jahre 1711 auch vom P. Labbé bestätigt. Die zivilisierte Welt war also wohl unterrichtet und kannte auch den Ursprung der Presse am Rio de la Plata aus den Dokumenten.

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir dieses merkwürdige Schweigen auf das den Jesuiten eigene System der Verheimlichung ihrer Angelegenheiten vor den weltlichen Behörden zurückführen, das sie anwandten, um Belästigungen auszuweichen. Ein interessanter Beleg für das eben Gesagte ist ein im Museum des Generals Mitre zu Buenos Aires gefundenes Schreiben des „Administrador temporal de las Misiones“.

Im Jahre 1704 oder 1705 wurde „Flos Sanctorum“ in der guaranitischen Übersetzung gedruckt. Von diesem Werke ist kein Exemplar auf uns gekommen, aber wir wissen, daß es sich mit „La Diferencia...“ gleichzeitig in der Zensur befand, und daß zur Zeit der Ausweisung der Jesuiten sich sechs Exemplare davon im Zimmer des P. Casme Agulló

1) J. B. Neumann wurde am 7. Januar 1659 in Wien geboren, trat 1675 in den Jesuitenorden ein und kam 1689 (?) an den La Plata. Im Jahre 1704 nahm er an einer äußerst gewagten Expedition nach dem Rio Pilcomayo teil und starb am 5. Januar desselben Jahres in Asunción.

2) Der eigentliche Name des Paters war: Antonio Sepp von Reinegg; er war in Tirol geboren und 40 Jahre in den Missionen (1689 bis 1733). Im Jahre 1733 starb er. Der P. Bernhard Duhr hat viele seiner wertvollen Manuskripte gefunden, die sich in den Archiven von München befinden.

3) „Continuatio laborum apostolicorum, quos R. P. Antonius Sepp, Soc. Jesu Missionarius apostolicus in Paraguaria ab anno Christi 1693 usque ad annum 1701 exantlavit... Ingolstadii, Anno 1709,“ p. 161.

4) Anscheinend wurde „Martyrologium Romanum“ 1709 eine zweite Auflage in spanischer Sprache zuteil.

befanden und drei im Besitze des Rektors des Kollegs von Buenos Airas, des P. Ignacio Penena waren.

Hiermit treten wir nun in die Betrachtung jenes Meisterwerkes der argentinischen Presse ein, das wohl zwei Vorgänger hat, aber das erste uns erhaltene Druckwerk ist. Sein Titel lautet wie folgt: „De La Diferencia Entre Lo / Temporal Y Eterno / Crisol De Desengaños, Con La Me / moria De La Eternidad Postrimerias Hu / manas, V. Principales Misterios Divinos / Por El / P. Jvan Eusebio Nieremberg¹⁾ / De La Compañía De / Jesvs / Y Traducido En Lengua Guaraní / Por El Padre / Joseph Serrano / De La Misma Compañía / Dedicado A La Magestad Del Espíritu Santo / Con Licencia Del Excelentísimo / Señor / D. Melchor Lasso De La Ve / ga Porto Carrero / Virrey, Governador, Y Capitán General Del Perú / Impresso en las Doctrinas. Año de M. D. CC. V.“²⁾.

Dank der außerordentlich liebenswürdigen Einladung des jetzigen Besitzers dieses Prachtwerkes, des Herrn Enrique Peña in Buenos Aires, war es uns vergönnt, unsere Studien am Original selbst zu machen.

Mit einem Schauer von Ehrfurcht betrachten wir diesen Erstling argentinischer Buchdruckerkunst, der nur in diesem einzigen Exemplar bekannt ist, von dessen Vorhandensein nur eine beschränkte Zahl von Personen weiß. Erstaunlich ist der völlig unversehrte Zustand dieses alten Folianten, der in seinem schönen zimtfarbenen Ledereinband mit den feinen Goldverzierungen das Gestern in der Frische des Heute darstellt.

Das in seiner typographischen Vollkommenheit bewundernswerte Werk „De la Diferencia..“ ist ein dicker Band, der 16×25 cm mißt. Auf dem Rücken seines eleganten Ledereinbandes trägt er die Inschrift: „Nieremberg / Opera ascética / in guaraní / 1705“. Das Buch besteht aus 472 Textseiten mit 5 verschiedenen Zählungen.

Buch I zählt 68 Seiten; falsch numeriert: S. 6, 16, 18, 20

Buch II zählt 99 Seiten; falsch numeriert: S. 46, 69; garnicht S. 8

Buch III zählt 87 Seiten; falsch numeriert: S. 6, 87; garnicht S. 7, 74

Buch IV zählt 133 Seiten; falsch numeriert: S. 19, 68; a. Schluß: 1 w. Bl.

Buch V zählt 85 Seiten; falsch numeriert: S. 65; a. Schluß: 1 w. Bl.

Jede Seite besteht aus 2 Kolumnen, jede Kolumne aus 44 Reihen und jede Reihe aus durchschnittlich 5 Worten.

Dem Titelblatt geht ein Stich voraus, auf welchem das „Gegenwärtige“ durch astronomische Kreise und das „Ewige“ im oberen Teil durch den Himmel, im unteren durch die Hölle versinnbildlicht werden. Auf das Titelblatt, das wir im Faksimile beifügen, folgt ein weißes Blatt, sodann: Die Genehmigung des Dr. D. Jasé Bernardino Cerbin, gegeben in Asunción am

¹⁾ P. J. E. Nieremberg wurde nach den uns von P. Alonso de Andrade hinterlassenen Nachrichten im Jahre 1595 geboren als Sohn Gottfrieds von Nieremberg und seiner Ehefrau Regina Otin, Kammerfrau der Kaiserin Maria von Österreich, der Gemahlin Kaiser Maximilians und Tochter Karls V. Die Kaiserin nahm, als sie nach Spanien zurückkehrte, ihre Kammerfrau mit sich. Nieremberg machte seine ersten Studien im Colegio Imperial von Madrid, besuchte dann die Universitäten von Alcala de HERNANDES und Salamanca; 1614 trat er in die Gesellschaft Jesu ein. Er starb 1658, nachdem er vier Jahre zuvor „De la Diferencia...“, das bedeutendste seiner ungefähr 60 hinterlassenen Werke, veröffentlicht hatte.

²⁾ Das Buch ist in alle Sprachen der Welt übersetzt worden, auch in die deutsche. Eine Übersetzung erschien in Würzburg im Jahre 1695 unter dem Titel „Waage-Schale der Zeit und Ewigkeit“; eine andere in Wien im Jahre 1844 als „Wagschalen der Ewigkeit“.

des Heil. Ignatius und des Heil. Francisco Javier, welche die Welt mit Fackeln erleuchten, und oben das des Heil. Geistes. – Das Bildnis des Prepósito R. P. Tirso Gonzalez. Zu beiden Seiten zwei kleine Wappen, das der Gesellschaft Jesu und das Englands¹⁾. Unter dem Bilde der Name des Künstlers, eines Indianers: „Jean Yaparí sculpsit.“ – „Doctrinis Parraguariæ“. – Die Widmung des P. Serrano an R. P. Tirso Gonzalez, 3. Januar 1703 in den „Doctrinas del Paraguay“, 4 Seiten s. f.

Der mit neuen Typen ausgeführte Druck ist klar, korrekt und in seiner Durchsichtigkeit sowie in der Formenschönheit einzelner Buchstaben ungemein elegant. Es ist dies während der Kolonialzeit bestgedruckte Werk und würde noch heute jeder Druckerei zur Ehre gereichen. Die Typen sind aus Zinn hergestellt, wie das auch aus einem Berichte des D. Francisco Pieras an D. Juan de Lazcano aus dem Jahre 1784 hervorgeht, in dem er schreibt, daß „in Santa Maria tatsächlich eine Presse oder vielmehr Überreste einer solchen vorhanden seien...“, ebenso auch eine kleine Anzahl von Zinntypen..., die man zum Ausbessern von Tellern und Schüsseln verwendet.“

Die Bilder der Anfangsbuchstaben stellen Szenen aus dem Leben Jesu dar; diese eingerechnet beträgt die Gesamtzahl der meist in Holz geschnittenen Vignetten 67.

Die Zahl der Bilder, welche dem Werke „De la Diferencia...“ einen so großen Wert verleihen, beläuft sich auf 43. Hierzu gehören diejenigen, welche sich in den Präliminarien befinden und die Originale der guaranitischen Ausgabe sind, wie auch die vielen anderen, die in der lateinischen Ausgabe des Jahres 1684 in hervorragender Weise die Stiche des Kaspar Bouttat wiedergeben.

Auch über die Bilder ist viel hin- und hergeredet worden. Man hat daran gezweifelt, daß die vollkommensten wirklich das Werk von Indianern seien, eine Frage, die nach unserem Dafürhalten durch unser bereits früher erwähntes Urteil über die Geschicklichkeit der Eingeborenen erledigt ist. Das Material der Druckstöcke dieser Bilder ist, gleich dem der Typen, Zinn gewesen²⁾.

Das Papier des Werkes ist etwas rau, aber ziemlich stark. Es war wohl das Einzige an dem Werk, was von Europa eingeführt werden mußte, wie auch der schon mehrmals erwähnte P. Antonio Sepp in einem Schreiben bestätigt; „die Herstellung“, sagt er darin, „ist hier unmöglich“.

Noch im Jahre 1725 berichtet Pater Streicher, daß der Prokurator jetzt allen Ernstes daran denke, eine Papierfabrik zu gründen. Entgegen unserer früher ausgesprochenen Ansicht³⁾ ist schließlich der Mangel an Papier anscheinend auch die Ursache gewesen, welche die Presse lahmlegte. Dies geschah aber nicht im Jahre 1727, wie wir früher angaben.

In einer Privatbibliothek in Buenos Aires befindet sich ein großer schöner Kupferstich des „Sanctus Joannes Nepomuceno“, der im Jahre 1728 von dem Indianer Tomas Tilcara ausgeführt wurde. Auch auf Grund hier kürzlich veröffentlichter Dokumente muß man annehmen, daß die Presse noch in den Jahren 1735, 1740, 1743 und 1747 gearbeitet hat.

¹⁾ Es ist uns nicht gelungen, diesen befremdlichen Umstand aufzuklären.

²⁾ Von einem Engländer sind sehr harte Holztafeln in Paraguay gefunden worden; doch scheinen diese schon vor der Einführung der Presse zur Illustrierung eines Katechismus verwendet worden zu sein.

³⁾ „Gutenberg-Jahrbuch 1927, S. 119.

Im Jahre 1747 schreibt der P. Cardiel „Hasta imprenta hay en un pueblo“ („selbst in einer Ortschaft existiert eine Druckerei“). Danach müßte man eigentlich das Vorhandensein mehrerer Druckereien annehmen. Angesichts der beträchtlichen Entfernungen zwischen den drei guaranitischen Missionen¹⁾ „Santa Maria“, „San Javier“ und „Loreto“ und der daraus sich ergebenden Beschwerlichkeit des Transportes hätte man auch keinen Grund, daran zu zweifeln, wenn nicht kürzlich unter den Papieren des Pedro de Angelis²⁾ die lang vermißte königliche Lizenz zur Aufstellung einer Presse gefunden worden wäre, in der nur von einer gesprochen wird. In dieser Urkunde heißt es nach P. Furlong wörtlich: „Licencia, acordada par el Virrey del Perée de imprémér libros en lengua Garani...“ „para cuyo fin se ha traido imprenta de Espana. Lima 1703“³⁾).

Wie sind nun die Angaben dieses Dokumentes mit der kategorischen Versicherung des P. J. Serrano zu vereinen, „daß Presse und Bilder das Werk des Fingers Gottes sind, was um so wunderbarer ist, als die Instrumente Gottes arme Indianer sind...?“ Liegt hier ein Versehen des Prokurators vor, der, ohne die Missionen zu kennen, diese Erklärung für die naheliegendste hielt? Das Rätsel bleibt ungelöst.

¹⁾ Die Mission „Santa Maria“ wurde 1626 am Rio Iguazu gegründet, aber i. J. 1633 wegen der portugiesischen Einfälle verlegt; jetzt ein elendes Dorf. – „San Javier“, im Südwesten des Territoriums Misiones gelegen, einst mehrere tausend Einwohner zählend, ist heute verfallen. – „Loreto“, 1610 von den PP. Cataldino und Maceta am Rio Parana gegründet, birgt unter seinen mit üppiger Vegetation bedeckten Ruinen die körperlichen Überreste des unermüdlichen Missionärs V.P. Antonio Ruiz de Montoya, der Seele der guaranitischen Reduktionen.“ – Alle drei Orte gehören seit 1776 zu Argentinien.

²⁾ Pedro de Angelis war der erste, der (1853) im Anhang zum Katalog seiner Bibliothek unter dem Titel „Colección de obras impresas y manuscritas que treetan del Rio de la Plata“ das Buch „De la Diferencia...“ in der guaranitischen Übersetzung erwähnt. Bei seinem Tode ging es in den Besitz des Herrn Rafael Trelles und später in den seines Bruders über, nach dessen Hinscheiden es von Herrn Enrique Peña erworben wurde, in dessen Bibliothek es jetzt sorgsamst von seinem Sohne gehütet wird.

³⁾ „Lizenz des Vizekönigs von Peru, Bücher in guaranitischer Sprache zu drucken...“ „zu welchem Zweck eine Presse von Spanien gekommen ist.“

BALTHASAR MORETUS III.

AUF DER SCHWELLE DES ADELS

VON MAURITS SABBE

Angesehene, reiche Familien in den Adelsstand zu erheben, gehörte in den spanischen Niederlanden während des 17. Jahrhunderts zu den Grundsätzen jeder Regierung. Die Fürsten suchten sich auf diese Weise in den ihnen treugebliebenen Provinzen aus den einflußreichsten Untertanen eine Art Leibwache zu bilden, die ihnen und ihrer Politik in voller Ergebenheit dienen sollte. Die Zahl der neuen Edelleute, die sich aus der Welt der Patrizier, Magistratspersonen, hohen Angestellten, Kauf- und Handelsherren rekrutierte, war so sehr angewachsen, daß der Adel tatsächlich aufgehört hatte, ein geschlossener Stand zu sein.

Zwischen 1682 und 1692 wurden in unseren Provinzen über 60 Bürgerfamilien geadelt.

Ein förmlicher Sturmangriff entstand nach Adelstiteln und Auszeichnungen. Die Söhne der reichgewordenen Bürger sagten dem Gewerbe ihrer Eltern Lebewohl, kauften sich die eine oder die andere Herrschaft, deren Namen sie dem ihrigen beifügten, und legten sich Wappen bei, auch ohne daß der König ihnen das Recht dazu erteilt hatte. Gegen solche Mißbräuche mußte die Regierung mehr als einmal mit aller Strenge auftreten, und die Waffenherolde hatten den Auftrag, genau aufzupassen').

Auch die Nachkommen des Erzdruckers Christoph Plantin hegten, schon von Balthasar Moretus I. ab, den Wunsch, zum Adel zu gehören, und keinerlei menschliche Schwächen, welchen so viele ihrer adelssüchtigen Zeitgenossen erlagen, blieben ihnen fremd.

Wir können das Verlangen dieser Familie sehr wohl verstehen. Von dem Augenblick an, da der Adelsstand für Vermögen und Verdienste offenstand, waren die Moretus ebensowohl dazu berechtigt wie irgendwelche andere angesehene Leute ihrer Umgebung. Außer Geld und Gut besaßen sie noch im höchsten Maße das, was die adligen Geschlechter am beliebtesten macht, nämlich einen Namen, auf welchen sie stolz sein durften und der ihnen schwere Verpflichtungen auferlegte. Den Adligen gleich fingen sie an, Dynastien zu gründen. Sie besaßen Ahnen, deren Andenken sie in Ehren hielten und deren Bildnisse sie von berühmten Meistern in einer Art Familienpantheon verewigen ließen, in dem stimmungsvollen Innenhof und in den Sälen ihres vornehmen Wohnhauses, in ihrer Burg, von der aus sie die Welt erstürmten, zwar nicht mit Schwert und Speer, aber mit den friedlichen, doch nicht weniger glorreichen Waffen von Wissen und Kunst. In der Aristokratie der Gelehrten und der Patrizier hatten sie sich eine ehrenvolle Stellung erobert, und wenn sie nun die Gelegenheit benutzen wollten, durch die Verleihung eines Wappens und Adelstitels ihre hohe Stellung auch öffentlich bekräftigt zu sehen, dann dürfen wir mit unseren modernen, demokratischen

¹⁾ Siehe darüber eine ganze Reihe von Beschlüssen in dem Generaelen Index der Materiën van de Vyf Placcaetboeken van Vlaenderen. J. Ph. De Wulf, Gent, by J. Meyer 1766, S. 166–230; auch bei H. Pirenne: *Histoire de Belgique* IV, S. 436.

Ansichten dies nicht grundsätzlich und unbedingt als ein Zeichen von törichter Eitelkeit, von Größenwahn und Prunksucht verurteilen.

Wir wissen, daß Balthasar Moretus III. (1646–1696) der Auserwählte war, durch welchen die Familie zu der ersehnten Standeserhöhung gelangte. Im Jahre 1692 wurde er von Karl II. geadelt und einige Jahre später erhielt er auch das Privilegium, das Druckerhandwerk weiterhin ausüben zu können, ohne seinen Adel zu verlieren oder „aan de noblesse te derogeren“¹⁾, wie er dies selbst in seinem arg französélnden Vlämisch nannte.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Balthasar Moretus III. in dieser Ehrung außer der Befriedigung seines eignen Wunsches, auch die Erfüllung des Traumes seines ganzen Geschlechtes sah. Für ihn war das Wirklichkeit geworden, was mehreren seiner weniger glücklichen Vorfahren einzig nur als eine Fata morgana vorgeschwebt hatte.

Die legendäre Überlieferung von Plantins adliger Abstammung ist bekannt. Wenngleich der Antwerpener Erzdrucker selbst seinen plebejischen Ursprung ausdrücklich betonte, fanden seine reichgewordenen Nachkommen sich bemüßigt, ihm und nicht zum geringsten sich selbst auf Grund genealogischer Phantasien Charles de Tiercelin, Seigneur de la Roche de Maine, als durchlauchten Vorvater anzudichten²⁾.

Balthasar Moretus I., Plantins Enkel, schien fest von dieser adligen Herkunft überzeugt zu sein, denn in einem Schreiben, das er im Januar 1606 an den Bischof von Antwerpen und an die Domherren der Hauptkirche sandte, um seinen Bruder Melchior zur Erlangung einer Anstellung bei dem Domkapitel zu empfehlen, beruft er sich ausdrücklich darauf. Plantin entstammte einer adligen Familie, so schrieb Balthasar Moretus, jedoch war er genötigt, seinem älteren Bruder das Vermögen und Lehen seiner Ahnen zu überlassen, und der berühmte Drucker war dermaßen bescheiden, daß er niemals das Wappen seines uralten Stammhauses führen und auch niemanden davon wissen lassen wollte³⁾.

Balthasars Bruder Melchior besaß anscheinend das gleiche Streben nach dem Glanz des Adels. Im Jahre 1597 ließ er auf seine akademische Thesis, bei Joh. Maes zu Löwen gedruckt und seinem Vater am 24. November überreicht⁴⁾, das Wappen der Familie Gras oder Grassis gravieren, welcher seiner Großmutter Adriana Gras angehörte.

Die Moretus betrachteten dieses Wappen ganz einfach als das ihrige, denn als sie 1692 wirklich in den Adelsstand erhoben wurden, war es dasselbe Wappen, das ihnen mit geringen Abänderungen gegeben wurde⁵⁾.

Der Sekretär des Rates von Brabant, Loyens, der sich redlich bemühte, Balthasar Moretus zur Erlangung des so feurig ersehnten Adelstitels zu verhelfen, forderte u. a. in einem Schreiben vom 7. Oktober 1692: „den schildt van outs in de familie gebruykt... mit syne coupleuren etc. om tol een wapen opgesteld te worden...“⁶⁾. Dieser Brief von Loyens beweist wohl zur Genüge, daß die Moretus das Wappen der Familie Gras stets als das ihrige weitergeführt haben. In den Plantin'schen Archiven wurden übrigens mehrere Vorkommnisse ans Licht gebracht, welche zeigen, daß die Moretus sich aus eigener Machtvollkommenheit ein

¹⁾ Lettres d'anoblissement accordées à Balthasar Moretus III. et ses descendants (Paris, A. Claudin, Bruxelles E. J. Olivier 1884. Extrait des Annales du Bibliophile Belge).

²⁾ Max Rooses, Christoph Plantin (Antwerpen, Ausg. Zazzarini, 1913, S. 5. ³⁾ Ebenda S. 6.

⁴⁾ Museum Plantin-Moretus, II. Johanni Moreto, patri suo unice colendo. Filius hasce suas theses gratitudinis ergo. II. II. ⁵⁾ Max Rooses, Chr. Plantin, S. 6. ⁶⁾ Arch. Plantin, Reg. DCCXVI S. 14.

Wappen und andere adlige Vorrechte aneigneten, lange bevor sie das Recht hierzu hatten. Man mag uns möglicherweise darauf entgegnen, daß dies alles kleine, persönliche Dinge sind, von denen man sagen kann, daß die Geschichte keinerlei Wert darauf zu legen brauche, allein man kann hierauf erwidern, und mit vollem Recht, daß die ganze Geschichte schließlich doch größtenteils nur eine Aneinanderreihung persönlicher Dinge ist, und niemand kann in Abrede stellen, daß dergleichen kleine Züge aus dem intimeren Leben der Menschen sehr oft einen gewissen Zeitabschnitt besser verstehen lassen, als welterschütternde Ereignisse. Im Jahre 1655 mußte der Wappenherold und Genealogist S. Majestät, Ritter Albert de Launay, gegen Balthasar Moretus II. und seine Familienmitglieder wegen ähnlichen Vergehens zum ersten Male Einspruch erheben. De Launay teilt dem Kanzler mit, wie es zu seiner Kenntnis gekommen sei, daß die Erben der verstorbenen Witwe Moretus sich herausgenommen hätten, ihre Karossen zur Trauer mit schwarzem Stoff zu bekleiden, mit Geringachtung der Vorrechte des Adels und direkt gegen die Verordnungen Sr. Majestät. Er bat ihn, deswegen anzubefehlen, den vorgenannten Erben die Trauer zu verbieten und die Karossen zu entkleiden, andernfalls dies durch die öffentliche Obrigkeit vorgenommen würde, und sie danach zu der Strafe zu verurteilen, die durch die vorhergenannten Verordnungen Sr. Majestät bestimmt seien¹⁾. Aus demselben Grunde wurden die Erben Moretus von dem Wappenherold („roy d'armes“) R. Dandelot, ein Jahr später nochmals angeklagt; doch als ihnen dies bekannt wurde, konnten sie nachweisen, daß De Launay bereits in der nämlichen Sache gegen sie vorgegangen war²⁾.

Eine neue Übertretung ließ man sich 1667 zu Schulden kommen. Am 23. August dieses Jahres bedeutete der Wappenherold De Launay Balthasar Moretus II., daß er eine Strafe von 150 Gulden zu entrichten habe, weil in dem Verzeichnis der „Benefactores“ der Bibliothek der Gesellschaft Jesu zu Halle unter dem Namen seines Vorgängers und Onkels Balthasar I. ein Adelswappen gezeichnet stehe, auf das die Familie Moretus keinerlei Recht habe.

Dies alles ersehen wir aus einem Brief, den Balthasar Moretus am 24. August 1667 an den Rector des Kollegiums zu Halle richtete. „Hier“, schreibt er, „kommt eine Kopie einer gewissen Zuschrift mit, durch den Herrn De Launay, Wappenherold von Brabant, bei Hof präsentiert, und dabei die Nachschrift, die mir gestern zugestellt wurde. Mir ist wohl bekannt, daß mein Vorfahre sel. im Jahre 1631 dem Pater Eulard³⁾ einige Bücher zur Herstellung eines Compendiums Baronii geliehen hat, die einige Jahre später der Bibliothek des Kollegiums zu Halle geschenkt wurden. Es ist mir jedoch unbekannt, daß in dem Register dieser Bibliothek oder in dem Verzeichnis dieser Bücher das in der mir zugekommenen Zuschrift genannte Wappen angebracht ist, denn es ist mir nicht erinnerlich, daß ich dasselbe dort habe anbringen lassen, und ich kann auch nicht glauben, daß mein Vorfahre dies getan haben soll, da er ebenso wie ich, nie ein andres Abzeichen gebraucht hat als den goldnen Zirkel mit dem Wahlspruch:

¹⁾ Arch. Plantin, Reg. DCCXVI S.1 (siehe S.4).

²⁾ Ebenda S.5.

³⁾ Peter Eulard (Aire in Artois 1564) wurde 1586 in die Gesellschaft Jesu aufgenommen, blieb 24 Jahre als Feldgeistlicher im spanischen Heere und starb 1637 zu Halle. Im Jahre 1625 gab er bei Balthasar Moretus, der Witwe des Joh. Moretus, und Joh. Meurs die *Bibliorum sacrorum Concordantiae morales et historicae* heraus. Das Werk, auf welches hier Bezug genommen wird, ist das *Theatrum exemplorum, ex Baronio, ad mores formandos, ordine alphabetico in Cosos communes digestum*.

Labore et Constantia“¹⁾). – Dies paßt jedoch etwas schlecht zu dem „von Alters her in der Familie gebrauchten Wappen“, von dem Loyens 1692 spricht!

Balthasar Moretus bat dann, die Patres möchten das anstößige Wappen wegnehmen und ihm mitteilen, ob in dem Kloster noch Beweise zu finden seien, aus denen man schließen könne, daß irgend ein Moretus Auftrag gegeben habe, dieses Wappen anzuwenden. „Zugleich“, so schreibt er, „bitte ich E. G., mir die Freundschaft zu erweisen, das erwähnte Wappen entfernen zu lassen und an dessen Stelle das vorhergenannte Wahrzeichen des Zirkels nach dem Abdruck zu setzen, der hier beiliegt. Außerdem ersuche ich E. G., mir gefälligst mitzuteilen, ob dort Schriften oder irgendwelche Urkunden sind, die bezeugen könnten, daß dieses Wappen auf meine oder meines Vorfahren Anordnung oder mit unserem Wissen angebracht wurde; sollte sich nichts derartiges finden, so würde der Herr De Launay kein Recht haben, die 150 Gulden zu verlangen, die ich laut der Zuschrift für etwas bezahlen soll, was ohne mein Wissen geschehen ist.“

Einer Erklärung des Rektors von Halle nach zu urteilen, war die Anwendung des Wappens einzig durch Irrtum geschehen. Balthasar Moretus beeilte sich, dies dem Wappenherold mitzuteilen. „Nachdem ich die Ehre hatte“, schreibt er ihm am 30. August 1667, „E. G. hier über die Sache des Wappens zu sprechen, das sich in dem Register der Benefactores der Bibliothek des Kollegiums der Gesellschaft Jesu zu Halle unter dem Namen meines sel. Vorfahren Balthasar Moretus befinden soll, habe ich deswegen an den Pater Rector nach Halle geschrieben, einesteils, um selbiges Wappen wegnehmen zu lassen, und andernteils, um zu wissen, ob mein Vorfahre gewünscht oder verlangt haben sollte, selbiges Wappen hieraufzusetzen, in welchem Falle ich bekennen müßte, daß er hierin zu weit gegangen wäre. Nun erhalte ich Antwort aus Halle, wovon die Abschrift hier beigefügt ist, und aus welcher E. G. erkennen werden, daß die Sache ohne Schuld meines Vorfahren und aus Irrtum geschehen sein muß“²⁾.

Der Antwerpener Drucker versichert ferner in diesem Briefe seine Unschuld und erklärt, niemals ein anderes Wahrzeichen gebraucht zu haben als das Druckerzeichen Plantins. „Nachdem ich den Befehl gegeben habe, das Wappen fortzunehmen, welches ohne Auftrag durch Irrtum daselbst angebracht worden ist, dünkt mir (unter demütigem Vorbehalt), daß ich nicht die Buße schuldig bin, welche E. G. in seiner Zuschrift mir auferlegte, umso-mehr, als an verschiedenen öffentlichen Plätzen, in Kirchen, Klöstern, Kammern etc., wo mein Vorfahre und ich Denkzeichen aufgestellt haben, kein anderes als das gewöhnliche Zeichen der Plantin'schen Druckerei zu finden sein wird, nämlich eine Hand, die einen goldnen Zirkel hält, mit dem Spruch: Labore et Constantia, ohne jegliches Abzeichen oder eine andere „marque d'honneur.“

Dies Schreiben an den Wappenherold schließt mit einem Versuch, dessen Wohlwollen zu wecken. Ist dies einzig nur ein Zeichen selbstloser Herzlichkeit oder das, was wir im günstigsten Fall eine *captatio benevolentiae* nennen würden! „Nichtsdestoweniger“, schließt dieser Brief, „so wie ich mich stets bemüht habe, E. G. demütiger Diener zu sein, und dies gerne fernerhin auch tun möchte, würde ich, im Falle es E. G. genehm sein sollte, gern irgend ein Buch auszuwählen, dasselbe E. G. überreichen, und es sollte mir lieb sein, deshalb eine

¹⁾ Arch. Plantin, Reg. CCXCVIII S. 334. ²⁾ Arch. Plantin, Reg. CCXCVIII, S. 224.

Antwort mit der Äußerung zu empfangen, ob ich in irgend einer Weise imstande sein könnte, E. G. zu Diensten zu sein.“

Der Wappenherold ließ sich durch dieses Anerbieten anscheinend nicht zur Gnade bewegen; er erklärte sich allein dadurch zufriedengestellt, daß ihm Bücher im vollen Wert der Geldbuße verehrt würden. Obwohl Moretus bei seiner Behauptung blieb, daß seine Verurteilung unbegründet sei und daß er vor Gericht sicherlich Recht bekommen würde, kam er dennoch dem Ansuchen des Ritters J. de Launay nach. „Denn“, so schreibt er am 13. September 1667, „obwohl ich fest überzeugt bin, daß, falls ich mich an das Gericht wendete, E. G. viel mehr Schwierigkeiten hätten, mich wegen der verlangten Buße von 150 Gulden für schuldig erklären zu lassen, als ich haben würde, das Gegenteil zu beweisen, komme ich hiermit doch dem Vorschlag E. G. nach, um alle Streitigkeiten von Prozessen zu vermeiden (deren ich, gottlob, bis jetzt Zeit meines Lebens verschont geblieben bin), und um mich jederzeit als E. G. Diener zu erweisen. Zu diesem Zwecke übersende ich hierbei ein Verzeichnis von mehreren schönen und beachtenswerten Werken, von denen besonders die vier ersten derart sind, daß jedes allein, eingebunden, die Summe aufwiegt, die E. G. in Ihrem Schreiben verlangt; und falls E. G. einige der übrigen in dem beiliegenden Verzeichnis genannten Bücher gefallen sollten, könnte aus demselben auch bis zur Höhe der erforderlichen Summe ergänzt werden“¹⁾. Darauf ließ Moretus das Verzeichnis der angebotenen Bücher folgen, worunter sich eine ansehnliche Reihe heraldischer Werke befand.

Der Wert dieser Korrespondenz liegt weniger in der Frage, ob die Moretus an der Übertretung der Wappenvorschrift selbst Schuld trugen, als in der Tatsache, daß bei ihrem Namen in dem Buch der „Benefactores“ des Haller Collegiums überhaupt ein Wappen vorkam.

Hatten sie selbst auch keinen Auftrag dazu gegeben, so wurde das Wappen doch durch die Patres beigelegt, welche die Moretus für Edelleute hielten und deren heraldisches Abzeichen kannten, „das von alters her in der Familie gebraucht wurde“ und das 25 Jahre später doch das wirkliche Wappen des Geschlechtes wurde.

Wir werden sicher nicht zu weit gehen, wenn wir behaupten, daß Balthasar Moretus II., ungeachtet all seiner Erklärungen dem Wappenherold gegenüber, dennoch nach dem Adelstitel getrachtet und die feste Hoffnung gehegt hat, daß dieser ihm oder seinem Nachfolger auch zu Teil werde.

Es will uns scheinen, daß die Erziehung, die Balthasar Moretus II. seinem Sohn angedeihen ließ, hauptsächlich darauf hinzielte, ihn instand zu setzen, im Verkehr mit „Standespersonen“, wie man sich damals gerne ausdrückte, und vor allem mit Edelleuten eine gute Figur zu machen. Wir kennen diese Art der Erziehung aus einem eigenartigen Dokument, das in den Plantin'schen Archiven bewahrt wird, nämlich aus der „Règle journalière, la quelle d'icy en avant se delvra observer“ (tägliche Ordnung, welche ein Kind heutzutage zu beachten hat) von Balthasar Moretus dem Jüngeren, die in dem Werk von Max Rooses: „Christophe Plantin“ abgedruckt ist²⁾. Der verdienstvolle Plantinkenner nimmt an, daß dieses Stück die genaue Reihenfolge der täglichen Beschäftigungen des Balthasar Moretus II. in seiner frühesten Jugend angibt. Balthasar II. soll dieses Tagesprogramm „zu Lebzeiten und während der letzten Lebensjahre

¹⁾ Arch. Plantin, Reg. CCXVIII, S. 230.

²⁾ Hrsg. v. Zazzarini 1913, S. 307. – Original: Archiv Plantin, Reg. 1150a.

seines Vaters niedergeschrieben haben“, Diese Annahme beruht sicher auf einem Irrtum, denn Balthasar II. wurde 1615 geboren, und sein Vater, Joh. Moretus II. starb bereits 1618. Demnach hätte Balthasar II. im Alter von 3 Jahren die „Règle journalière“ schreiben müssen. Unter den aufgeführten täglichen Arbeiten werden unter anderem auch Vorlesungen „aus einem französischen Buche“ genannt, „welches jetzt die Geschichte von Flandern von Strada ist.“ Die älteste französische Übersetzung des Werkes „Histoire de la guerre de Flandre“ von dem Jesuitenpater Famianus Strada erschien jedoch erst 1649 zu Paris bei Aug. Courbé¹⁾. Balthasar II. war demnach bereits 34 Jahre alt, als dieses Buch erschien, und es konnten ihm Vorlesungen daraus unmöglich in seinen Kinderjahren aufgegeben worden sein.

Diese „Règle Journalière“ ist also zweifellos von Balthasar II. für die Erziehung seines Sohnes Balthasar III. aufgestellt worden, der im Jahre 1646 als die Hoffnung des Geschlechtes geboren wurde und den Joh. de la Flie und Joffrouw Clara Moens über die Taufe hielten. Als Gabe erhielt er zum Angedenken vom Paten eine schöne, silberne Fruchtschale mit den hl. drei Königen in der Mitte und von der Patin eine mit der Geschichte der hl. Anna und des hl. Joachim.

Aus der vorgeschriebenen Ordnung vernünftiger Erziehung mit fast mathematischer Einteilung der täglichen Beschäftigungen erkennt man deutlich die drei Dinge, die dem Vater, und – sprechen wir es aus – der ganzen Familie Moretus des 17. Jahrhunderts besonders am Herzen lagen: tiefe Frömmigkeit, überlieferte Liebe zu dem Druckerhandwerk und neben dem vlämisch-bürgerlichen Sinn für Ordnung und Reinlichkeit eine sehr bedeutungsvolle Wertschätzung der Förmlichkeit und der zeremoniellen Höflichkeit, die sicherlich auf das vornehme Gesellschaftsleben hinweist, an dem diese Antwerpener Patrizier teilnahmen und auf das sie ihre Nachkommen so früh als möglich vorzubereiten suchten.

Vor sieben Uhr morgens mußte der junge Moretus nach allen Regeln des Anstandes mit Kragen und Manschetten bekleidet sein. Wenn er nach elf Uhr täglich zur Messe ging, mußte er seine Haare nochmals kämmen, seinen Hut gut abbürsten und aufpassen, daß sein Halskragen gut saß und sein Mantel so gefällig als nur möglich fiel. Es wurde ihm ans Herz gelegt, alle Bekannten sehr höflich zu grüßen. Beim Mittagessen mußte er sich sehr manierlich und aufmerksam zeigen, sich nicht beschmutzen, sich nur mäßig mit Fleisch bedienen, nach jedem Stückchen Fleisch Brot nehmen, usw. Er sollte nicht zu schnell und auch nicht zu langsam essen, und mußte stets darauf bedacht sein, sich manierlich, rechtsinnig und fröhlich zu zeigen.

Jeden Morgen hatte er eine Musikstunde und mußte aus Strada lesen, um gut Französisch zu lernen. Auch hatte er täglich einige lateinische Briefe aus seines Vaters Kopierbüchern zu übersetzen und abzuschreiben und daneben einige Rechenexempel zu lösen. Dazwischen mußte er zu bestimmten Stunden die Druckerei besuchen, die Arbeit der Gehilfen nachsehen und, wenn etwas nicht in Ordnung war, ihnen die nötigen Anweisungen geben.

¹⁾ Histoire de la guerre de Flandre, écrite en Latin por Famianus Strada, mise en françois par P. Du Rier (Paris, chez A. Coubé 1649, in fol. 2 vol.). Es gibt auch Ausgaben von 1651, 1652 und 1654. Am Schlusse dieser letzten Ausgabe steht: Erster Druck beendet 15. Juli 1649. Die erste französische Ausgabe in Antwerpen erschien bei der Wwe. Bartholomy Foppens, 1705.

Außerdem hatte er noch die Arbeiten auszuführen, deren Erledigung ihm sein Vater anbefahl. Das war wohl die Erziehung, die für den zukünftigen Herrn eines großen Unternehmens paßte, der zugleich auch ein *homme du monde* war und vielleicht ein Edelmann werden konnte. Jacob van Reesbroeck, ehemaliger Meister der Lucasgilde, malte das Bild des 14-jährigen Balthasar Moretus III.¹⁾ Der junge Antwerpener Patriziersohn ist darauf wirklich das Muster von Wohlanständigkeit, das seine Eltern aus ihm zu machen wünschten. Etwas zart von Aussehen, ein Kind des Reichtums, mit seinen langen, wohlgepflegten Locken, seinem großen, glatten Kragen, dem vornehmen schwarzen Anzug mit gebauschten und geschlitzten Ärmeln und einigen rosenfarbigen Bandschlupfen, die auf all das etwas Ältlich-Düstere doch zum Glück ein wenig Jugendfrische legen, erscheint er wohl als das Ergebnis der vorgeschriebenen Erziehung.

So sah Balthasar III. aus, als sein Vater ihn 1660 nach Paris brachte und ihn dort der Obhut des Herrn Le Gay, Seigneurs de Mortfontaine, anvertraute, der nun für die Vollendung seiner Erziehung zu sorgen hatte. Balthasar blieb zweieinhalb Jahre dort.

Balthasar Moretus II. schrieb ein Tagebuch über diese Pariser Reise²⁾, und sicher ist nichts besser geeignet, uns eine richtige Vorstellung von dem Geistesleben dieses Antwerpener Drucker-Patriziers zu geben als diese Aufzeichnungen, aus welchen neben dem Interesse für die Geschäfte und Menschen seines Handwerks vor allem auch die große Bewunderung ersichtlich ist, die er für alles hegt, was die Titel, die Gebräuche und das Luxusleben des Adels anbelangt. Es ist eine allgemein bekannte Wahrheit, daß man stets mehr oder minder alles so sieht, wie man selbst ist. Und in dieser Hinsicht verdient dieses Reisetagebuch wohl, daß wir ihm hier einige Aufmerksamkeit schenken.

Vater und Sohn wurden am 26. August von der Mutter, dem Bruder Johannes Jacobus, dem Vetter Franz de Sweert und dem Dienstmädchen „Mayken“ bis nach Brüssel begleitet, wo sie bei Joh. Leonard wohnten. Am folgenden Tag reisten die beiden in einer Kutsche mit sechs Pferden über Halle, Soignies, Bergen, Valencyn, Kameryck, Péronne, Roye, Gournay, Pont St. Maxence, Louvre en Parisis, St. Denis, St. Cloud nach Paris, wo sie „ghelogheert“ waren bei Monsieur Frédéricq Leonard, in dessen Haus „à l'Escu de Venise“ in der rue St. Jacques. Dieser bekannte Buchhändler, welcher Brüsseler Herkunft, früher bei Balthasar Moretus in der Lehre gewesen und seit 1667 „imprimeur du roi“ zu Paris war, hatte es sich angelegen sein lassen, seinen Antwerpener Freund mit den Pariser Kollegen öfters zusammenzubringen. So hatte er u. a. ein Festmahl gegeben, zu dem folgende Buchhändler eingeladen waren: René Vitrey, Sebastian und Gabriél Cramoisy, Becket, Billaine, Balart, Courbé und Le Petit, mit welchen die Moretus den ganzen Nachmittag fröhlich verbrachten. Ein andermal waren sie bei Cramoisy zu Gast, wo sie sich bis zum Abend fast zu gut vergnügten. Auch unternahmen sie zusammen Ausflüge, u. a. nach Essen, einem Dorf bei Corbeil, wo sie das Landgut eines Herrn d'Esselin besuchten und sehr schöne Springbrunnen sahen, „für welche das Wasser mit einer wunderlichen Vorrichtung von einer Wassermühle in die Höhe gebracht wurde.“ An dem einen dieser Springbrunnen befand sich eine Schaukel über dem

¹⁾ Museum Plantin-Moretus, Saal III No. 31. Derselbe Maler malte auch die Porträts von Balthasar Moretus II. und dessen Gattin Anna Coos (siehe Museum Plantin-Moretus, Saal XX No. 6).

²⁾ Bibliothek des Museums Plantin-Moretus, Hs. 228.

Wasser, auf welcher Herr Frédéricq Leonard schaukelte und ins Wasser fiel. Zusammen mit anderen Buchhändlern wurden sie bei Mons. Becket empfangen. Auch bei dem Buchhändler Le Petit wurden sie „tracteerd“ (bewirtet). Und als Balthasar Moretus II. am 29. September Paris verließ, kamen Mons. Gabriel Cramoisy, Le Petit, Frédéricq Leonard, Bernard, Billaine und Piget, alle befreundete Buchhändler, zu ihm an die Karosse, mit welcher er nach Brüssel abreisen wollte.“

Mit Begeisterung spricht Moretus über die schönen Büchersammlungen und Druckereien, die er mit seinem Sohn in Paris besuchte. So erwähnt er u. a. die „Bibliothek des Monsieur de Thou¹⁾, Gesandten von Holland, allwo der Bibliothekar Monsieur de Riddere war und ein Gelehrter, Mons. Bidlialdus, angestellt wurde“; „die Bibliothek des Großkanzlers von Frankreich, des Mons. de Seguier, – sehr schön, sowohl was die gedruckten als auch die geschriebenen Bücher anbelangt, welche einen großen Schatz wert sind“; „die Bücherei des Jesuitenkollegiums von Clermont, die, was die Zahl der Bücher anbelangt, die von Antwerpen übertrifft“; „die Bibliothek des Kardinals von Richelieu in der Sorbonne“; „die kgl. Druckerei im Louvre“; „die Bibliothek der Abtei von St. Victor“; „die sehr ‚curieuse‘ Bibliothek in der Abtei von St. Germain de Près, sowohl was Handschriften als auch gedruckte Bücher angeht“; „die schöne Bibliothek des Abtes de Marolles, in welcher in Bezug auf seltene Stiche mehr zu sehen ist, als in den ganzen Niederlanden gefunden werden könnte“; „die Bibliothek des Kardinals Mazarin, welche sehr schön ist, hauptsächlich in ihren Manuskripten, unter denen sich viele sehr eigenartig illustrierte finden; die Bibliothek von Mons. Petavius, worin 150 schöne, sehr seltene und eigenartige Manuskripte waren“; „er hatte an die Königin von Schweden für 40000 Gulden Manuskripte verkauft“; „die Bibliothek des Königs, in welcher sich die ganze Bibliothek des Mons. du Puis, alias Puteanus, befand; diese Bibliothek bestand hauptsächlich aus schönen Manuskripten, wohl 4000 an der Zahl“; „die Bibliothek des Priors der Karthäuser, bei welcher man die Seltenheiten und die für eine private Bibliothek große Menge von Büchern bewundern mußte.“ Keine einzige der großen Pariser Büchersammlungen war, wie man sieht, dem wißbegierigen Interesse der Antwerpener Reisenden entgangen!

Mit der gleichen Begier besuchten sie die Schlösser, die Landhäuser und die Lusthöfe des hohen und niederen Adels, und der Anblick des fürstlichen Luxus in der französischen Hauptstadt besaß für sie eine ganz besondere Anziehungskraft. Moretus spricht u. a. voller Bewunderung von dem Hause des Mons. de Seguier, „welches an Schönheit und Kostbarkeit alles übertrifft, was in irgend einem Garten oder Palast in den Niederlanden zu sehen ist“. Er erwähnt weiter: Das Haus des Marquis de Laige und das des Mons. de la Basignières, den Garten von Mons. de St. Germain zu Houllié, das herrliche Landgut des Präsidenten de Maizon, „welches sehr prächtig war, besonders die Stallungen für die Pferde, welche man eher einen Palast als Stallungen nennen könnte“; das Schloß des Kardinals von Richelieu zu Ruelles, „wo die schönsten Springbrunnen waren, die ich je in meinem Leben gesehen habe“; das im Bau befindliche Schloß des Oberintendanten Fouquet zu

¹⁾ Einer der berühmtesten französischen Bibliophilen. Man pflegt damals zu sagen: Lutetiam non censetur, qui bibliothecam Thuanam non videt. (Siehe: Harisse, H. Les de Thou et leur célèbre bibliothèque; Bulletin du Bibliophile, 1903, 15. Dezember.)

Vaulx, „das eher ein fürstlicher Palast als eines Privatmannes Lusthaus genannt werden müßte“, und noch viele andere vornehme Wohnhäuser, die unmöglich alle hier aufgeführt werden können.

Noch größer ist seine Bewunderung für den königlichen Palast und die neuen Bauten, die daran angegliedert wurden, „für die großen Ballette und Komödien, alle sehr prächtig“, für das kgl. Schloß im Bois de Vincennes und das Gebäude daselbst, „die Menagerie genannt, wo Löwen, Tiger, Bären und Wölfe gehalten werden“, „für das Schloß zu Fontainebleau mit seinen Galerien, seiner Kapelle und seinen verschiedenen Wohnungen“, usw.

Moretus sah auch den König zur Jagd reiten. – Er trägt in sein Tagebuch ein: „Messe gehört in der kgl. Kapelle des Louvre-Palastes, allwo König und Königin, der Herzog von Asnières, der Prinz von Condé und der ganze, hohe Adel von Frankreich waren.“ Nach der Messe besuchte er „das Apartement des Königs und der Königin sowie auch der Königin-Mutter, welche mit dem Herzog von Asnière zusammen zu Mittag aßen und die dann, als sie von der Tafel aufgestanden waren, nach dem Schlafzimmer der Königin-Mutter sich begaben, allwo viele Prinzessinnen die Königin besuchten.“ Er sah die beiden Königinnen in der Notre-Dame-Kirche wieder, „wo sie die Messe hörten und wo ihnen beim Ausgange Bittschriften von Privatpersonen überreicht wurden.“ In Charenton wohnte er „dem Abendmahl, der Predigt und dem Psalmengesang der Hugenotten bei, welche hierher in etlichen Tausenden von Paris gekommen waren, unter ihnen viele von hoher Kondition, sodaß wohl etwa 200 Karossen von Edelleuten da waren.“ Er besuchte eine Vorstellung der „Komödie der Spanischen Compagnie“ und auch eine der „Französischen Komödie.“ Er aß in der „Herberge zum Pynappel“ (Tannenzapfen) zu Abend, wo er sich über die große Menge von Gästen wunderte und über die „silbernen Schüsseln und Teller“, auf denen die Speisen aufgetragen wurden. Im Jahre 1664 unternahm Balthasar Moretus III., achtzehn Jahre alt, eine Reise durch Deutschland nach Rom und kehrte über Paris zurück. Die Fahrt nach Italien, dem Lande der Schönheit, des Wissens und der Eleganz, war die klassische Reise der jungen Niederländer, der Künstler und der Söhne vornehmer Familien. Moretus reiste in Begleitung seines Onkels Heinrich Hillewerpe, der 1660, ein Jahr und sechs Wochen nach dem Tode seiner Gattin Margaretha Goos, Priester geworden war. Die anderen Reisebegleiter waren sein Onkel Petrus Goos, der Lizentiat Tholincx und der Herr Van Immerseel, clericus regularis minor. Von dieser Reise, die sicherlich zur Vollendung seiner Erziehung bestimmt war, hinterließ der junge Moretus, wie sein Vater von seiner Pariser Reise, einen getreuen Bericht¹⁾. Es ist ein psychologisches Dokument, aus welchem wir deutlich erkennen, daß bei diesem Druckersohn und künftigen Edelmann noch mehr als bei seinem Vater das Interesse fast ausschließlich auf das gerichtet war, was mit Büchern und Druckerei zusammenhing, ganz besonders aber auf alles, was den Luxus und den Reichtum der höheren Stände anging. Bei Balthasar III. zeigt sich außerdem noch eine tiefe Frömmigkeit und eine unleugbare Neigung zur Bequemlichkeit und zum Wohlleben.

In vier Karossen begaben sich die Reisenden, geleitet von ihren Freunden, zuerst nach Wyneghem²⁾, wo sie vor dem wundertätigen Muttergottesbild daselbst eine gute Reise

¹⁾ Bibl. Museum Plantin-Moretus, Hs. 369. ²⁾ Ein Dorf in der Nähe von Antwerpen. Vgl. über dieses Bild: Em. H. van Heurck: *Les Drapelets de pèlerinage en Belgique et dans le pays voisins*, Antwerpen, 1922, p. 480.

erbaten. Alsdann ging es über Turnhout, wo sie in dem „Kölnischen Karren“ übernachteten, nach Roermonde, Köln, Mainz, Frankfurt, Darmstadt, Heidelberg, Ulm, Augsburg, München, Innsbruck, Trient, Treviso, Venedig, Rimini, Pesaro, Tolentino, Assisi, Spoleto und Rom. Von hier aus besuchten sie Neapel, das Bad Baja und die Insel Capri. Nachdem sie sich noch eine Zeitlang in Rom aufgehalten hatten, kamen sie über Sienna, Florenz, Bologna, Modena, Parma, Genua und Mailand nach Frankreich, wo sie Lyon, Nevers, La Charité, Gyan, Orleans und Paris besuchten, ehe sie nach Antwerpen zurückkehrten.

Auf dieser Reise, die sie unter dem Schutz O. L. V. von Wyneghem und in Begleitung eines Geistlichen und eines Barfüßermönches begonnen hatten, ließ Balthasar Moretus III. keine Betstätte, kein wundertätiges Bild, keinen Reliquienort unbesucht, und in seinem Reisetagebuch vermerkte er alle diese frommen Pilgerfahrten auf das eingehendste und in einer Art scheuer Ehrfurcht.

So begann es bereits in dem heiligen Köln, wo er die Reliquien der hl. drei Könige sah, der Schutzpatrone der Stadt, die auch stets in seiner Familie mit außerordentlicher Liebe verehrt wurden; er sieht weiter die Reliquien des hl. Gerion und des hl. Albinus, ein Stück vom hl. Kreuz, ein Stückchen der Lanze und zwei Dornen von der hl. Dornenkrone, ein „unschuldiges Kindlein“, vor allem im Dom „eine Menge Reliquien von den 11000 Jungfrauen der hl. Ursula, durch welche der Erdboden geweiht ist, auf daß er keine andern Gräber mehr aufnimmt.“ Und zur Erklärung fügt Moretus noch bei: „In dieser Kirche sieht man einen Sarg mit einer Leiche, die drei- oder viermal ausgeworfen worden ist, weil sie unwürdig war, bei solchen Reliquien zu ruhen, neben denen man jetzt niemand mehr begräbt¹⁾. In München konnte er sich wieder beim Anblick einer großen Anzahl heiliger Dinge erbauen. Er nennt die meisten davon: „ein Stück von dem hl. Kreuz mit einem langen Dorn; 5 Tropfen geronnenes Blut unseres Erlösers, ein Stückchen Erde vom Kalvarienberg, ein Stück von dem Schwamm der Passion, ein Stück von dem Kleid Unserer Lieben Frau, ein Fingervom hl. Petrus, vier rechte Hände, je eine von Johannes dem Täufer, eine von Johannes Chrisostomus, eine von Dionysius Areopagita und eine von der hl. Barbara, drei unschuldige Kindlein, zwei Reliquien vom Haupte des hl. Johannes des Täufers und der hl. Elisabeth, ein Fuß des hl. Natalis und einer der hl. Effesia und noch viele andere Reliquien“²⁾.

Er besuchte auf dem Marktplatz in Rimini „das Kapellchen des hl. Antonius, der dort das Wunder tat, daß ein Esel vor der hl. Hostie niederkniete³⁾. In der Kirche zu Loretto richtete er seine Andacht „vor dem heiligen Häuschen der Allerheiligsten Jungfrau Maria, worin sie geboren und erzogen wurde, die Botschaft empfangen hat und vom hl. Geiste erfüllt worden ist“⁴⁾. Ausführlich erzählt er, wie dieses Häuschen außen und innen aussieht, wie es aus Galiläa nach Loretto kam, wie es durch „sich ganz besonders streng kasteiende Wallfahrer barfuß besucht wird“ und dergl. mehr. In Assisi lebte er ganz der Erinnerung und Verehrung des hl. Franziskus. Er spricht u. a. von „einem Kruzifix, das nach der Legende zu dem Heiligen gesprochen habe“⁵⁾. In Rom macht es ihm Mühe, alles im Gedächtnis zu behalten, was er gesehen und erlebt hat. „Grabschriften, Ablässe jeder Art, Reliquien, wundertätige Bilder usw. beschäftigen ihn unablässig. Manchmal sind es richtige Kataloge

¹⁾ Biblioth. Museum Plantin-Moretus, S. s. v.

²⁾ Biblioth. Museum Plantin-Moretus, S. 7 v. ³⁾ Ebenda S. 17. ⁴⁾ Ebenda S. 25. ⁵⁾ Ebenda S. 32.

von Reliquien-Sammlungen, die er aufzählt¹⁾: „Der Altar von Johannes dem Täufer, als er in der Wildnis lebte, der Stab des Moses und der des Aaron, die Bundeslade, ein Stück von dem Tische, woran der Herr beim letzten Abendmahl saß“, usw. Er erstieg mit seinen Begleitern auf den Knien die Scala Sancta hinter dem Palast von St. Johanne Laterano, d. i. die Treppe, auf welcher der Erlöser zu Pilatus emporstieg und auf welcher er nach der Geißelung erschöpft niederfiel; „man sah darauf noch einige Spuren seines vergossenen Blutes, die mit kleinen Eisengittern überdeckt sind, damit diejenigen, welche aus Frömmigkeit hinaufsteigen, sie nur mit ihrem Rosenkranz streifen“²⁾. Er besuchte das Gewölbe unter der Jesuskirche, „in welcher allwöchentlich großer Zulauf des Volkes, das sich hier mit Geißeln und andern Dingen kasteite“³⁾. Er sah das Grab der hl. Agnes, wo man am Namenstag der Heiligen „zwei weiße Lämmer opfert, mit deren Fell die päpstlichen Mäntel gefüttert werden“. Wir können hier wirklich nicht alle diese Kundgebungen frommer Hingabe aufführen, es sind deren allzu viele, und das, was wir hier mitteilten, genügt vollständig, uns eine Vorstellung von Moretus' religiösem Gemütsleben zu geben.

Es ist vielleicht nicht unangebracht hier zu erwähnen, daß bei diesem jungen Antwerpener des 17. Jahrhunderts die Abneigung gegen die Juden stark ausgeprägt war. Von den vielen Israeliten, denen er in Frankfurt begegnete, schreibt er, daß sie sehr schlecht gekleidet sind und lange Bärte und Ärmel tragen, was dazu angetan ist, jemanden mit Zweideutigkeiten zu betrügen, womit sie jeden ärgern. Ihre Frauen sind noch altmodischer gekleidet, mit Röcken in allerlei Farben, durchlöchert und mit Schmutz bedeckt, mit denen sich zerrissene Überkleider und ein ungefalteter Mantel, die bis zu den Knien reichen, in Übereinstimmung befinden⁴⁾. In Köln, wo er mit seiner Gesellschaft in der Nähe des Ghetto wohnte, hatte er schon geschrieben, daß die Juden „mit Recht Ausgestoßene in dieser Stadt waren, wo so viele Reliquien sind, die wir da sahen“⁵⁾. In Rom merkt er über die Juden des Ghetto an, daß sie alles mit Betrug verkaufen, und in Pavia wundert er sich, daß der spanische König dort das jüdische Volk zuläßt, „was in ganz Spanien nicht geschieht, noch in Mailand, es sei denn für nur 24 Stunden“.

Als Balthasar Moretus II. 1664 nach Frankfurt reiste und dort die Juden sah, machten sie auf ihn denselben ungünstigen Eindruck. „Die Frauen und Mädchen“, schreibt er, „sind auf eine Art gekleidet, daß man von ferne sagen könnte, sie trügen Hörner an ihrem Kopf. Die Juden sind sehr schmutzig und ihre Straße – die sehr eng ist – stinkt so sehr, daß man es kaum darin aushalten kann“⁶⁾.

Der fromme Vlamländer freute sich über die romantische, farbenfrohe Frömmigkeit der Italiener. Er konnte sich aber keineswegs an die oft peinliche Schmutzigkeit der meisten italienischen Gasthöfe gewöhnen. Die sprichwörtliche Reinlichkeit der alten vlämischen Bürgerhäuser, frischgewaschenes, nach Lavendel duftendes Linnen waren hier nicht zu finden, und der junge Moretus klagt bitter, daß er dies entbehren muß. „Das Bettzeug und die Laken sind hier oft sehr schmutzig, und darum ist dieses Land nicht dazu angetan, von empfindlichen Personen besucht zu werden“⁷⁾. An einer anderen Stelle sagt er, nicht ohne

¹⁾ Biblioth. Museum Plantin-Moretus, S. 57 v. 60.

²⁾ Biblioth. Museum Plantin, S. 57 v. 50. ³⁾ Ebenda S. 69. ⁴⁾ Ebenda S. 4 v.

⁵⁾ Biblioth. Plantin-Moretus, S. 1. v. ⁶⁾ Ebenda Hs. 228. S. 13. ⁷⁾ Ebenda Hs. 369. S. 94.

Humor: „Die Gasthofbesitzer in diesen Gegenden sind sehr entgegenkommend, lebenswürdig, voller Versprechungen und geben vor, das Beste zu haben und es vorsetzen zu wollen; wenn man jedoch in die Stube hineinkommt, vergessen sie ihre Versprechen; man wird schlecht bedient, die Betten werden mit ungewaschenen schmutzigen Laken¹⁾ aufgemacht, und das ist nicht nur in Toscana Gebrauch, sondern auch in ganz Italien und ganz besonders in dem Königreich Neapel“²⁾.

Hingegen ist er voll Lobes über die Reinlichkeit in den Gasthöfen zu Orléans. „In den Herbergen wird man sehr nett und wohl bedient und mit sehr reinlicher Leinwand, was in Frankreich selten und deshalb bewundernswert zu sein scheint“³⁾.

Eine wahre Quelle des Genusses aber war für den jungen Moretus die Schaustellung des Luxus der Großen. Überall verweilt er dabei und betrachtet ihn mit jener andächtigen Bewunderung, mit welcher beispielsweise S. Vranckx sein bekanntes Venezianisches Fest im Brüsseler Museum malte. Paläste, Schlösser, Theater, Parks, Alleen, Springbrunnen, Reitschulen, Ballspielplätze, Waffenübungen usw. fesseln überall seine Aufmerksamkeit. Aus seiner Reisebeschreibung geht auch hervor, daß Italien zu dieser Zeit noch das gelobte Land des Pferdesports und der Karnevalsbelustigungen war, wie Joh. Sadeler es auf seinem bekannten allegorischen Kupferstich „Italia“, nach der Zeichnung von Hans van Aken, bereits am Ende des 16. Jahrhunderts gezeigt hatte⁴⁾.

Die 5000 Karossen, welche in Mailand die Straßen durchkreuzen, erregen seine Bewunderung. In Parma berichtet er von den großen Stallungen des Herzogs, und von einer Reitbahn, „wo wir sahen, wie ein wildes Pferd vorgeführt wurde, im Beisein des Principe Farnese, Bruders des jetzigen Herzogs, welcher sehr korpulent war und darum in einer leichten Kalesche fuhr, die er selbst lenkte“. Hier bewunderte er auch „die Karossen des Duca und dessen Mutter, von einer Schönheit und Kostbarkeit, wie ich sie bisher noch nie gesehen hatte“⁵⁾. In Rom gab der Kardinal Nipote Chisio für die Kardinäle in der Christnacht ein Gastmahl, das überaus üppig und köstlich war“⁶⁾. In Neapel wohnte der junge Moretus dem Karnevalsballt bei, „welches im Beisein des Vizekönigs und aller Großen von Neapel stattfindet; es beginnt mit einer spanischen Musik; dabei werden die Edelleute ausgerufen, die mit den Signoras, die alle in spanischen Gewändern sind, zu tanzen haben; die Tänze werden mit sehr komischen Pontillos ausgeführt, sowohl von dem Herrn, der die Dame in die Mitte des Saales führt, als auch von dem Tanzmeister, welcher den Tanzenden alle Schritte vormacht, worin die ganze Freude und das Vergnügen dieses Balletts liegen“, das er sehr müde gegen 3 Uhr morgens verließ⁷⁾. Auch den Straßenkarneval machte er vom ersten Tage an, an dem die Juden völlig nackt um die Wette liefen, bis zum letzten mit, der mit einem Wettrennen von Büffeln mit vergoldeten Hörnern beschlossen wurde. Er belustigt sich über die „Masken zu Fuß und zu Pferde“, die ihren Courtisanen, die aus den Fenstern sahen, viele Süßigkeiten und wohlriechende Dinge zuwarfen. Dieses Spiel wird nicht von den vielen Sbirren (Polizisten) gestört, die zu Pferd mit dem Bandello hin und her reitend es eigentlich verhindern sollen. Die Maskierten können auch jedem Schimpfwort zuzurufen, ohne daß es Anstoß erregt. Von

¹⁾ Lenzuli (Bettflaken). ²⁾ Biblioth. Museum Plantin-Moretus, S. 100 v. ³⁾ Ebenda S. 141 v.

⁴⁾ Ct. Dr. J. A. F. Orbaan, Rom unter Clemens VIII. (im Haag, M. Nyhoff, 1920. S. 130).

⁵⁾ Bibl. Plantin-Moretus, S. 114. ⁶⁾ Ebenda S. 75 v. ⁷⁾ Ebenda S. 88 v.

dieser Freiheit macht man vielfach an den Karossen der Kardinäle und anderer Vornehmen Gebrauch, die mit dem Corso fahren neben anderen Karossen und Wagen, die von je sechs Pferden gezogen werden und voll Maskierten sitzen, darunter die Gesandten von Spanien, Frankreich und andere Große. „Also währt dieses Vergnügen bis nach dem Läuten der Glocke; dann muß alles aufhören“¹⁾. Am Aschermittwoch befand sich Moretus mit bei der „Cavalcade von Kardinälen, Gesandten und Edeln, die mit großer Pracht und Herrlichkeit mit vielen Karossen, Pferden, Maultieren, alles auf das reichste geschmückt, dem Hl. Vater das Geleite gaben, als er von der „Cappella papale“ kam, wo er allen herbeigeströmten Frommen „die Asche und seinen Segen“ gegeben hatte²⁾.

Wir wollen eine Menge ähnlicher Berichte übergehen und nur noch erwähnen, mit welcher überlegener Geringschätzung der junge Antwerpener Patriziersohn über die Lastträger, Ausläufer, Handlanger usw. spricht. Er nennt sie „die insolente Gilde des kleinen Volkes“. Ein Edelmann, dessen Stammbaum bis zu den Kreuzzügen hinaufreicht, könnte sich nicht mit größerer Selbstüberhebung ausgedrückt haben.

Daß der junge Moretus, obwohl er in Gesellschaft von Geistlichen reiste, seine Augen nicht geschlossen hielt vor den Frauen der Gegenden, die er besuchte, beweist folgende Stelle, in der er das Lob der Schönen von Beauvoisin singt. „Sie haben,“ sagt er, „eine französische Art zu leben und sind ohne Kropfleiden und Schwellungen am Hals, im Gegenteil, sie sind schön von Gestalt, leicht und gesittet von Betragen, so daß wir sie mit Verwunderung betrachteten, zumal wir in Italien sehr wenig junge Frauenspersonen gesehen hatten, die alle eingeschlossen gehalten wurden, um die Unzuträglichkeiten zu verhindern, die trotzdem noch oft genug in den heißen Ländern vorkommen“³⁾.

Ebenso wie sein Vater in dem Bericht über die Reise nach der französischen Hauptstadt macht Balthasar III. in seinem italienischen Tagebuch auch stets sorgfältige Anmerkung über alles, was Wissenschaft, Bücher und Druckerkunst anbelangt. Er erzählt von der alten herzoglichen Bibliothek in Pesaro, die damals schon nach dem Vatikan gebracht war und in der sich viele Bücher in syrischer, arabischer, türkischer und in anderen Sprachen, sowie auch „verschiedene, mit schönen Miniaturbildern verzierte Manuskripte“⁴⁾ befanden. „Diese Bibliothek,“ schreibt B. Moretus, „wird auf einen Wert von 20000 Kronen geschätzt.“ Die Bibliotheca Vaticana, berichtet er, „ist ein wahres Wunder; alles ist darin zu finden, u. a. hervorragende Handschriften und andere Originalwerke, wie die Opera Divi Thome“. Sie ist von den verschiedenen Päpsten und besonders durch die Büchereien des Herzogs von Urbino und auch durch den jetzigen Papst Alexander Septimus vergrößert und mannigfaltig ausgestaltet worden. Diese Bibliothek ist in verschiedene große Kammern und Galerien eingeteilt, wovon eine mit verschiedenen Abbildungen sehr kunstvoll ausgemalt ist. Der Bibliothekarius derselben ist Monsignore Accargio, der mich sowohl in der Bibliotheca Vaticana, als auch sonst mit großer Ehre empfangen hat“⁵⁾. In Florenz bewundert er nicht nur die Bibliothek nahe der St. Lorenzkirche mit den lateinischen und griechischen Handschriften, sondern besonders auch die „Cabinette“ und Raritätensammlungen der Herzöge von Medici, aus denen er viele Stücke mit besonderem Wohlgefallen aufzählt; u. a. beschreibt er auch die in den Bibliotheken des 16. und 17. Jahrhunderts gebräuchliche Ausstattung. Besonderen Ein-

¹⁾ Bibl. Plantin-Moretus, S. 96. ²⁾ Ebenda S. 99. ³⁾ Ebenda S. 133. ⁴⁾ Ebenda S. 18 v. ⁵⁾ Ebenda S. 50.

druck macht auf ihn „eine Weltkugel von solcher Größe“, so versichert Moretus, „daß ich nicht glaubte, daß dergleichen bestünde“¹⁾). Er besuchte in dem Jesuitenkollegium zu Rom das Zimmer des Paters Kircherus, „wo verschiedene Seltenheiten“ zu sehen waren, und zu Neapel die Stube des Thomas von Aquino. In Bologna ist er voller Bewunderung über die „berühmte Universität, die nicht allein zu allen Studien dient, sondern wo man auch Pferde zureitet, mit Waffen fechtet und noch anderes mehr“²⁾). – Über die Hochschule zu Orléans weiß er auch manches von Wichtigkeit zu erzählen. „Gute Luft und viel Platz“, schreibt er, „sind die Ursachen des großen Zulaufes der Studenten zu dieser Universität, welche die bekannteste und meistbesuchte in ganz Frankreich ist. Die vielen Ausländer, die hier sind, kommen teils um Handel zu treiben, teils um zu studieren, teils um die Sprache zu erlernen“. Hauptsächlich die Deutschen schicken ihre Söhne aus diesem Grunde nach Orléans, wo sie „große Vorrechte genießen und eine Bibliothek besitzen, die täglich durch die Studenten vermehrt wird, die beinahe alle zum ewigen Andenken mehrere schöne Bücher zum Geschenk geben, wenn sie ihre Studien beendet haben“³⁾). In derselben Stadt spazierte er gerne über den großen Platz vor der Hl. Kreuzkirche, „der mit gefälligen Alleen von Bäumen bepflanzt ist, und wo alle Buchhändler wohnten“⁴⁾). In Rom hatte auch die Druckerei des Kollegiums der Glaubenspropaganda seine Aufmerksamkeit erregt; als eine ihrer Besonderheiten nennt er die Tatsache, daß sie 24 verschiedene Matrizen Alphabete besaß⁵⁾). Auch hier wären noch viele Einzelheiten zu erwähnen, aus denen Moretus' Vorliebe für Studium und Bücher hervorgeht; wir wollen jedoch lieber noch ein Wort über seine Begegnung mit einigen Fachgenossen und Kunden seines Vaters sagen.

In Frankfurt, wo er zu Ende der Herbstmesse ankam, wurde er von den Herren Oort und Joh. du Fay empfangen und „großartig bewirtet“; mit diesen zusammen besuchte er „den unverheirateten Herrn Blau.“ Aus Briefen des Vaters Moretus an Andreas Fries und an den Vater Johann Blau zu Amsterdam⁶⁾) wissen wir, daß der junge Blau damals krank in Frankfurt lag. „Mein ältester Sohn“, schreibt der Antwerpener Drucker an seinen Amsterdamer Kollegen, „ist vor einem Monat in guter Begleitung nach Italien gereist; er hat mir am 13. des vorigen Monats aus Frankfurt geschrieben, daß er dort E. G. Sohn besucht habe, welcher sehr krank gewesen war, sich aber auf dem Wege der Besserung zu befinden schien.“

Überall, wo die Antwerpener Druckerei in den auf seinem Wege liegenden Städten Kunden besaß, besuchte sie der junge Moretus. In dem Reisebericht erwähnt er das nicht immer, allein wir wissen es aus dem aufbewahrten Entwurf von Briefen Balthasars II.⁷⁾). So geschah dies z. B. bei Blaise Denersin und Signor Cornelio de Wael, beide Buchhändler in Rom. An den letzteren schrieb der alte Moretus am 17. April 1665: „Mein Herr Schwager ist mit seiner Gesellschaft glücklich in guter Gesundheit hier angekommen; sie lassen Sie alle von Herzen grüßen und Ihnen noch danken für die Ehre und Freundschaft, mit welcher sie von Ihnen in Rom empfangen worden sind, was ich gleichfalls noch besonders für die meinem Sohn bewiesene tue“⁸⁾).

1) Bibl. Plantin-Moretus, S. 105. 2) Ebenda S. 110. 3) Ebenda S. 141. Siehe hierüber auch: J. Mathorez *Les Etrangers en France sous l'ancien régime*, II. S. 159. (Paris, Champion 1921).

4) Bibl. Plantin-Moretus, S. 142 v. 5) Ebenda S. 79.

6) Arch. Mus. Plantin, Reg. CCXCVIII 3. Nov. 1664.

7) Arch. Mus. Plantin, Reg. CCXCVIII 3. Nov. 1664. 8) Ebenda.

Auch zu Lyon wurden der junge Moretus und seine Begleiter von vielen dort bekannten Druckern und Buchhändlern freundschaftlich empfangen und zwar gleich bei seiner Ankunft. Auf dem Zollbüro wurden infolge einer außer Acht gelassenen Formalität die „unfreien“ Gepäckstücke der Antwerpener mit Beschlag belegt. Sie beriefen sich deshalb auf die Hülfe des Sohnes des Druckers Anisson, „der es durchsetzte, daß die Gegenstände ihnen zurück-erstattet wurden, nachdem sie den Zoll und ein Trinkgeld dafür entrichtet hatten“¹⁾). Mit demselben Bekannten besichtigten sie die Stadt und besuchten u. a. die Drucker Boissat und Remeus, „die ihnen die Ehre erwiesen, ihnen ihre Wohnung anzubieten“. Sie wurden bei Monsieur Boissat auch zu Mittag eingeladen, und als sie Lyon verließen, „wurden sie von den Herren Boissat und dem Sohn von Mons. Demen zu Pferd ein ganzes Stück vor die Stadt begleitet“. Laurent Anisson, Horace Boissat, Georges Remeus und Michael Demen waren gute Kunden, mit welchen das Antwerpener Haus in reger Verbindung stand.

Im Jahre 1668 unternahm Balthasar Moretus III. eine neue Reise, auf welcher er gleichfalls ein Tagebuch führte. Dieses Mal besuchte er mit seinem Vater, seinem Bruder Johann Jacob und seinem Vetter Hilwerven den südlichen Teil von Nord-Niederland. Nach einem Ausflug mit seiner Mutter und seiner Schwester Maria Isabella nach Scherpenheuvel trafen sie den Vater in Turnhout. Die Frauen kehrten nach Antwerpen zurück, die Männer reisten nach Aarschot, Hertogenbosch, Heusden, Geertruidenberg, Breda, Roosendaal, Bergen-op-Zoom, Goes, Veere, Middelburg, Vlissingen, Sluis, Brügge und Ostende. Über Brügge und Gent kamen sie zurück nach Hause. Wir denken hier nicht daran, alles zu erwähnen, was den jungen Antwerpener auf dieser Reise am meisten fesselte. So wie Moretus selbst in einer Niederschrift sagt, müssen wir hier der Kürze halber vielerlei beiseite lassen, woraus man entnehmen könnte, daß außer Frömmigkeitsbezeugung, Kunst und Wissenschaft stets der Luxus und die Standesvornehmheit die größte Anziehungskraft auf ihn ausübten. Neben den vielen Edelleuten und Standespersonen, die er in den Gasthöfen traf und die er stets „con amore“ mit all ihren Titeln vermeldet, ist nur einer von geringerem Stande, den er, was seine höfische Förmlichkeit zur Genüge kennzeichnet, in dieser hohen Gesellschaft mit einer gewissen Würdigung zu erwähnen wert achtet, nämlich „einen sehr gebildeten und erfahrenen „à la mode“-Lehrer der französischen Sprache und Manieren“. Wie mag sich der auf „Manieren“ vernarrte Moretus für diesen „arbitre des élégances“ begeistert haben! Balthasar Moretus II. konnte seinem Sohn derartige Reisen und alles andere, was noch zu seiner Erziehung zum echten Patrizier und zukünftigen Edelmann gehörte, wohl gestatten. Bei der Aufstellung eines Verzeichnisses seiner Besitztümer im Jahre 1662 hatte er errechnet, daß sein Vermögen 341000 Gulden betrage, was ungefähr zwei Millionen Franken (vor dem Krieg) gleichzusetzen ist²⁾).

Das Material der Druckerei: Stempel, Matrizen, Buchstaben, Holz- und Kupferplatten, Pressen usw. machen einen Wert von 24000 Gulden des Besitzes aus, die Büchersammlungen 20000 Gulden, das Wohnhaus „der goldene Zirkel“, das Balthasar II. durch Hinzunehmen des Hauses „die Lilie“, vergrößert und erweitert hatte, 45000 Gulden, die Schmuckstücke, die er „seit seiner Verheiratung seiner Hausfrau Anna Goos zum Geschenk machte“, 6039 Gulden. Außerdem nennt das Verzeichnis außer dem baren Geld, den Außenständen und Leibrenten

¹⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. CCXCVIII 3. Nov. 1664, S. 134 V. ²⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. CVIII S. 130.

noch eine Anzahl Ländereien und Häuser, wie „St. Marcus“, auf dem Schoenmarkt, „De Bonte Huyt“ in der Hoogstraat, „Het Vosken“, „De Houten Passer“ und „De Yzeren Passer“ in der H.Geeststraat und den „Speelhof, gelegen zu Berchem an der Ecke der Capelle-Leye, gegenüber der verfallenen Kapelle, nebst dem daraufstehenden Haus“¹⁾).

Das Landgut gehörte der Familie seit 1581. Plantin kaufte damals das Grundstück und ließ das Haus darauf errichten²⁾. Am 8. Juli 1658 hatte Balthasar II. diesen Landbesitz durch den daran grenzenden Lustgarten vergrößert, welchen er von der Witwe des verstorbenen Christoph Moerentorf kaufte. Zu jener Zeit bedeckte es „mit Mauern, Haus, Hagen und halben Gräben“ eine Fläche von 90 Ruten.

Balthasar II. und seine Familie weilten sehr häufig auf diesem Landgut. Er selbst konnte ganz genau angeben, daß es „von dem äußersten Schlagbaum des St. Georgstores 2200 Schritte entfernt lag“, wozu noch 1500 Schritte zu rechnen sind von seinem Haus auf dem Vrydagmarkt bis an „den äußersten Schlagbaum des St. Georgstores (St. Jorispoorte)“, „also von Balth. Moretus gemessen am 28. Februar 1569“³⁾.

Im Schatten der Berchem'schen Bäume spielten die Kinder, wurden die Freunde empfangen, öfters auch beherbergt, und bei Krankheitsfällen war dieses Landgut ein Zufluchtsort, wo Ruhe und Genesung gesucht wurden. So hielt sich dort Balthasars Gattin Anna Goos, die 1659 viel kränkelte, drei Monate lang auf, um „Spawasser“ zu trinken, doch da dies wenig half, ward sie nach Spa selbst gebracht, wo sie bald wieder gesund wurde. Im Jahre 1671, als Balthasar selbst an der „schwarzen Galle“ litt, ging er sechs Wochen lang nach Berchem, um Spawasser zu trinken, wodurch er seine Gesundheit wieder erlangte⁴⁾.

Die Moretus standen nicht allein durch ihre Familienüberlieferungen und ihren Reichtum in hohem Ansehen, sondern auch viele ihrer näheren und weiteren Verwandten bekleideten weltliche und geistliche Ehrenstellen. Wir nennen hier nur Joh. de la Flie, Balthasars Vetter, und Joh. van Meurs, seinen Großonkel, die beide Schöffen der Stadt Antwerpen waren.

Balthasar II. hielt sich keineswegs zurück, wenn es darauf ankam, die Ehre seines Standes zu wahren. Auf echt fürstliche Weise verstand er seine Freunde zu bewirten, wenn sich die Gelegenheit dazu bot, zugleich aber führte er als echter Kaufmann in musterhafter Weise genau Rechnung darüber, was solche Gesellschaften und Gastereien ihn kosteten. Wir wissen nicht, was am meisten Bewunderung verdient, die Großartigkeit und Üppigkeit seiner Festessen oder die Genauigkeit, mit welcher er in seinem „Ausgabenbüchlein“ alles einträgt, was er dafür verausgabt.

Ein Ereignis, auf das Balthasar II. großen Wert legte, war die Wahl seines Sohnes Balthasar III. zugleich mit dessen Onkel Petrus Goos zu Kirchenmeistern von U. L. Frauenkapelle am 26. Januar 1670. Dies war eine Gelegenheit zu einer Reihe von Empfängen, kleinen und großen Mahlzeiten in der Druckerei „zum goldenen Zirkel“ während der Jahre 1670–1671. Die sorgfältig aufbewahrten Rechnungen dieser Feste öffnen uns weit die Türen der Küchen und Speisesäle im Hause Moretus; wir sehen hier epische Stilleben von perlmutterfarbenen schimmerndem Fisch, frisch von dem letzten Fang, von Fleisch, Wild, Geflügel und Gemüse,

¹⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. CVIII S. 114.

²⁾ Siehe F. Domet, Le „Papen-Moer à Berchem (Antwerpen E. Secelle 1921) S. 35.

³⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. CVIII S. 118. ⁴⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. CCXIII S. 29: 45.

von Wein und Backwaren, von allen uns erdenklichen Tafelgenüssen, farbig und üppig, wie in den reichen Küchen eines Frans Snyders, eines A. van Utrecht, eines Jan Fyt, eines P. Boel oder eines Paul de Vos. Wenn wir die Unmenge der aufgezählten Speisen sehen, dann begreifen wir, warum Jordaens einen großen Teil seines Lebens damit zubachte, wohlgenährte Esser zu malen! Dies war ein echtes, volles Stück Leben der Menschen seiner Rasse und seiner Zeit, die Verherrlichung eines Teiles des Brabantischen Überflusses.

Die Reihe der Festlichkeiten beginnt mit dem Einholen von „Mynheer Balthasar Moretus dem Jüngeren“ nach seiner Ernennung zum Kirchenmeister (29. Februar 1676). Es war dies noch ein ziemlich bescheidener Empfang mit „8 Kannen rheinischen Weines“, „Austern, Zunge, Bologneser Wurst, Anchovis¹⁾, Parmesankäse und einer Auswahl appetitlichen Backwerkes, worunter „Neapelsche Mostachiolen“²⁾, kandierte Orangen, Pistazien, Mandeln, kandierte Früchte, Citronat, Makronen usw.

Zum Ausgang der Kirchenmeister U. L. Frau am 18. März 1671 gab es ein Frühstück und eine Abendmahlzeit, ein Fischessen mit Heilbutt, Kabeljau, Salm, 850 Austern und „grünem Fisch, wie Aal, Stint, Karpfen, Hechten und kleinen Hechten zum Backen und zum Braten“. Außerdem reichte man auch diesmal alle die vorher aufgeführten Süßigkeiten und Rheinwein in der nötigen Menge, diesmal zusammen mit 8 Kannen französischen Weines³⁾.

Kurz darauf lud man zu einer „Mahlzeit der Kirchenmeister von U. L. Frau am St. Michaelstag des Jahres 1671.“ Als ersten Gang gab es „2 Kapaunenpasteten, 3 Truthähne, 5 Schüsseln mit gedämpften Kapaunen, 5 Schüsseln Kalbsmilch mit Hahnenkämmen, 5 id. mit rohen Austern, 5 id. Finken mit Quitten, 5 id. Blumenkohl, 5 id. Pilze, 5 id. frikassierte Zwiebeln, 5 id. Kapern und 5 id. Rebhühner.“ – Als zweiter Gang wurden aufgetragen „2 Kapaunenpasteten, 3 Truthähne, 5 Schüsseln Schnepfen, 5 id. Lerchen, 5 Mandeltorten, 5 Schüsseln Zungen, 5 id. gebratene Kalbsmilch, 5 id. Kapaunen, 5 id. Salat, 5 id. gebratene Austern, 5 id. Oliven, 5 id. Limonen.“ Zum Dessert kamen dann die bekannten „Mostachiolen“, kandierte Früchte usw. zusammen mit „Marzipan, Mandelbiskuit, Muskatbuchstaben und Röschen“ als Schluß des köstlichen Mahles⁴⁾.

Alsdann gab man noch eine Abendmahlzeit für die Kirchenmeister am 6. März 1672 und eine weitere in der Kapelle U. L. Frau am 24. Mai 1672, allein diese alle wurden übertroffen durch „die große Mahlzeit“, die sich auf drei Tage, auf den 24., 25. und 26. Januar 1673 ausdehnte. Die Gerichte waren noch abwechslungsreicher und reichlicher als bei den vorgenannten Gelegenheiten. Es würde zu weit führen, sie hier alle aufzuzählen; um eine Vorstellung von der Pracht dieser fürstlichen Festlichkeiten zu geben, genügt es zu berichten, daß die Kosten sich auf 942,11 Gulden beliefen, was über 5400 Franken (vor dem Krieg) ausmacht⁵⁾.

Ein anderer Anlaß, bei dem Balthasar ebenso königlich bewirtete, war die Hochzeit seines ältesten Sohnes Balthasar III. mit Anna Maria de Neuf, Tochter des Simon, Herrn von Hooghelande. Eine hervorragende Partie! Die junge Frau entstammte einer Familie, die ebenfalls in den Adelsstand erhoben wurde und sehr reich war.

¹⁾ Spanisch: anchoa; ebenda S. 4.

²⁾ Gebäck, das noch in Mecheln bekannt ist.

³⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. CCCXXXV S. 5.

⁴⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. CCCXXXV S. 12. ⁵⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. CCCXXXV S. 28.

Anna erbte von ihrer Mutter, geborenen Anna Steymans, eine ganze Anzahl von Häusern: den „Papst Clemens“ bei der neuen Börse, den „Goldnen Fußbogen“ in der Burggasse (Borcht), den „Halben Mond“ auf dem Cauwenbergh, das „Häschen“ in der Lange Nieuwstraat, usw. Von ihrer Schwester Jungfrau Maria Margaretha de Neuf, „im Kloster der Ursulinerinnen zu Mecheln“, erbte sie zusammen mit ihrem Bruder Junker Simon de Neuf, Oberschöffen der Stadt, das Haus „der König Balthasar“ in der Lange Nieuwstraat, das Haus „zum hl. Grab“ an der Ecke der Vleminckxstraat, vier Häuser auf dem Dries, „den weißen Drachen“ und „das Goldene Hufeisen“ in der Neustadt usw. Außerdem hatte sie Anteil an Häusern in Brüssel, an Ländereien bei Lillo, Stabroeck und Beirendrecht, an „de Steenen Hoeve“¹⁾ zu Hoboken und anderem mehr.

Die Hochzeit Balthasars III. wurde am 20. Juni 1673 gefeiert. Bei dieser Gelegenheit gab die Familie de Neuf ein Fest, auf welches der alte Moretus am 9. Juli 1673 und den zwei nächsten Tagen eine großartige „Gegenmahlzeit“ („weermaelyt“) folgen ließ. Die „Abrechnung aller gehabten Unkosten“ bei dieser Gelegenheit ist uns erhalten geblieben²⁾ und läßt uns abermals einen Blick auf die verschwenderischste Pracht der Tafelgenüsse tun:

Livinus Buysens lieferte für 550 fl. 3 st. Konfitüren und Backwaren, alles viel reicher und verschiedener als für die früheren Gastmähler; Gulliam Le Grelle bringt 90 fl. 19 st. in Anrechnung für „Pasteten, Pastetchen, Confitüren, Torten, Waffeln und Hohlhippen.“ Cornelis Hessels lieferte 2 Ohm Ungarwein, Jaspas Carmin 24 Flaschen moussierenden Wein und Hildernissen den französischen Wein; Anna Croce, die Geflügelhändlerin, besorgte 45 Kapaunen, Hühner, Wasserschneppen, 22 Truthühner, 49 Tauben, 49 Wachteln, 24 wilde Kaninchen, 376 kleine Vögel usw. für eine Summe von 197 fl. 5 $\frac{1}{2}$ st., Meister Michiel erhielt 171 fl. 19 $\frac{1}{2}$ st. für das Kochen und die Lieferung von Hammelkeulen, Kalbfleisch, Schinken, Würsten, Kalbsmilch, Hackfleisch, Markknochen, ein ganzes Schwein mit den Auslagen für Schlachten und Steuer, Sülze, Zungen usw. – Marie Boegaerts rechnete 33 fl. 2 $\frac{1}{2}$ st. für die Gemüse, die Witwe Joh. Baptist Brants 12 fl. 2 $\frac{1}{2}$ st. für Öl und Gewürz. Wir lassen die Rechnungen des Bäckers, diejenige für das Leihen der Tafelgeräte, Tafeln, Stühle, Stuhlkissen und der Küchengerätschaften, wie Spieße, Kühler, Blanc-manger-Pfannen usw. beiseite und sprechen auch nicht von den 100 Pfund Butter und den 125 Eiern, dem Bier und den vielen Kleinigkeiten.

Die Rechnung der Blumenhändlerin Marie van de Laenen für Lieferung von Maien, runden Blumenstöckchen, 14 Dutzend Rosen und weißen Lilien für die Gäste und zum Schmücken der Tafeln und des Hochzeitsbaumes, sowie die Rechnung des Musikers, Meisters Franciscus von Doren, für die Aufheiterung der Gäste mit sanften Tönen durch 8 Spielleute und 2 Sänger, beweisen ebenfalls, daß bei der „Gegenmahlzeit“ der Familie Moretus nichts fehlte. Die Gesamtsumme der Ausgaben erreichte den Betrag von 1667 fl. 43/40 t, also etwa 10000 Franken (vor dem Krieg).

Dergleichen Feste wurden jedoch nicht allein bei Hochzeiten gefeiert. Auch aus Anlaß der ersten Messe, die der fünfte Sohn Balthasars II., der Kanonikus Franciscus Moretus in der Kathedrale am 20. Oktober 1682 las, saß Gargantua zu Antwerpen mit an der Tafel. Balthasar selbst war damals bereits seit 8 Jahren tot, allein seine Witwe hielt die alte Überlieferung

¹⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. CCCXXV S. 29.

²⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. DCCXI S. 34

der Riesenmahlzeiten in Ehren und mit der gleichen Genauigkeit wie ihr Mann, zeichnete auch sie alle Ausgaben in dem „Ausgabebüchlein“ auf.

Das Festmahl, das diesmal zwei Tage dauerte, kostete 952 fl. 7³/₄ st. Am ersten Tag wurden 45 verschiedene Schüsseln an zwei Tafeln aufgetischt, die eine mit 36 und die andere mit 24 Herren, meistens Geistlichen, darunter „Seine Hochwürden der Bischof von Antwerpen“. Für die Messe selbst und alles, was dazugehörte, wurde eine Summe von 643 fl. 6 st. aufgewendet: 36 fl. 6 st. für die Musik und den Sängerchor von „Mons. Le Corbisier, Gesangsmeister der Kirche“, 214 fl. 13 st. für Wachskerzen, 46 fl. 12 st. „für das Behängen des hohen Chores mit Teppichen“, 44 fl. 12 st. für „die gestreuten Blumen, für Efeu, Palmbüschel, wohlriechende Kräuter und Papierschnitzel“, 37 fl. 1 st. für das Ausschmücken des Chores, 24 fl. 4 st. für die „Diener und Hellebardiere“, 99 fl. 14 st. für „Opfergeld“, 133 fl. 4 st. für „Brautstücke“, d. h. Geschenke an die Mägde, Knechte, Korrektoren und Drucker.

Wie prächtig es in dem Plantin'schen Hause zu Ende des 16. und noch mehr im 17. Jahrhundert aussah, können wir uns leicht vorstellen, wenn wir das heutige Museum durchwandern und alle die Kunstwerke und die Einrichtungen bewundern, die darin noch bewahrt sind. Nichtsdestoweniger bleibt unsere Schätzung noch hinter der Wirklichkeit zurück, wenn wir sie nur allein auf das gründen, was sich dort noch befindet. Vieles von all dem Schönen und Kostbaren, was sich in früheren Jahrhunderten hier noch befand, wurde naturgemäß bei Erbteilungen nach verschiedenen Seiten zerstreut. Und nun ist es wieder ein wahres Vergnügen, das wir den alten Archiven zu verdanken haben, einen vollständigen Überblick über all die Wertgegenstände zu haben, die Balthasar III. und seine Gattin Anna de Neuf besaßen. Der Gänsekiel des Notars Philipp Maria Francot hat dafür gesorgt, damals, als er das „Inventaris“ des Eigentums der Jonkvrouwe Anna Maria de Neuf, Witwe Balthasars III., im Jahre 1714 so vortrefflich aufnahm.

Wir wollen uns nicht aufhalten mit der Aufzählung des baren Geldes, der Goldstücke, Besitzurkunden von Immobilien, Renten, Wechselbriefen, Obligationen, Losen der holländischen Lotterie von 1712 und Aktien der Londoner Lotterie von 1711, der offenen Schuldforderungen und der großen Menge von allerlei Wertpapieren. Auch wollen wir alles beiseite lassen, was hier über die Druckerei und die Buchhandlung angegeben ist.

Wir wollen nur durch die vielen Räume gehen, die meistens einen besonderen Namen tragen wie „die kleine marmorne Stube“, „die Stube von Lipsius“¹⁾, „die grüne Stube“, „die purpurne Stube“ usw. und die beinahe alle mit auserlesenem Goldleder austapeziert waren, das besonders in dem Inventar aufgeführt ist, oder mit geblümtem Damast²⁾ oder Gobelins³⁾ mit Landschaften und Figuren. Wir finden hier an allen Wänden reiche und geschmackvolle Möbel: Männer- und Frauenstühle aus spanischem Holz, mit spanischem Leder, mit Sammet und Seide bezogen, „Schreibtischchen mit Silber beschlagen, mit Schildpatt eingelegte Tische, Spiegel, Schränke und Geschirrschränkchen mit feinem Porzellan“, „ein geschnitzter, hölzerner Toilettentisch“, gemalte Teetischchen, Ruhebetten mit violetter oder grüner Seide oder rotem Damast bezogen, eine Sitzbank mit vergoldeten Füßen, ein indisches

¹⁾ So genannt, weil der gelehrte Professor zu Lebzeiten Plantins und seiner ersten Nachfolger darin wohnte, wenn er im Goldenen Zirkel zu Besuch weilte.

²⁾ Reg. DCCXI S. 32. ³⁾ Reg. DCDXI S. 19.

Schränken mit köstlichen Heilmitteln, Kniebänke, Schemel, ein Billardspiel mit allem Zubehör und dergleichen mehr. Und überall seltsame Kleinigkeiten: Christus- und Heiligenbilder aus Alabaster, Kruzifixe aus Schildpatt und Palmenholz; ein großes Agnus Dei von Innocenz XI. in einem kupfernen, vergoldeten Reliquienschrein; einen Christus an der Säule aus Wachs in einem Glaskasten; „Weihwasserfässer“, Schokoladen- und Teeschränken mit Schlüsselchen, Porzellantellerchen und Tassen, ein Schachbrett, Serpentinöpfchen¹⁾, gemalte oder mit Sammet bezogene Kästchen, indische Vasen und Kokosnüsse, Delfter, indische und chinesische Vasen und Leuchter, gläserne Schüsseln und Teller und weiterhin eigenartige und seltene Gegenstände, worunter wir noch erwähnen müssen: „das Stück Einhorn, von etwa 3–4 Fuß Länge, das der Familie seit langem gehört“; man sieht, daß der Glaube an die als Gegengift wirkende Kraft des legendären Einhorns auch bei der Familie Moretus Eingang gefunden hatte²⁾.

Das Silberzeug, von den prosaischen Wasserkannen, Waschschüsseln, Spucknapfen, großen und kleinen Wärmebecken, Schüsselchen, Bettpfannen, Lichtputzer mit Gestellen bis zu den Leuchtern, Tafelservicen, Löffeln und Gabeln, Fruchtschalen, unter welchen eine mit dem Zirkel, dem alten Plantinschen Druckerzeichen, Spiegelrahmen, Becher usw. und schließlich bis zu den Weihwasserfässern, Nadeldöschen, den goldnen Kindersesseln, Ferngläser, Schwammdöschen, Puderdosen mit Puderquasten und Döschen mit Schönheitspflasterchen. Alles das steht in dem Verzeichnis mit der genauen Angabe des Reingewichts in Unzen. Es ist eine Schaustellung von Luxus, wie man ihn selten antrifft.

Das große Flügel-Clavezimbel von dem alten Cochet³⁾ und die zwei Violinen nebst der kleinen Taschengeige erinnern an Musikabende in der alten Antwerpener Familie. „Die Kutsche mit doppeltem Bezug“ und die „Berline“ in der Remise, die beiden Verdecke aus Rohleinen, das eine für die Kutsche, das andere für die „Berline“, „die Damensättel mit grünem Sammet“, das Jagdhorn und die Gewehrsammlung gestatten uns, den Herren und Damen der Familie Moretus mit ihren Fahrzeugen zu folgen auf ihrer „Spazierfahrt à la mode“, auf vornehme Ausflüge, nach ihrem Landgut oder zum vornehmen Waidwerk in Wald und Feld. Der Schlitten, der ebenfalls in der Remise stand, läßt uns an fröhliche Winterfahrten denken, vielleicht auch an ein Karnevalsfest auf dem Eis in den Antwerpener Festungsgräben, wie es D. van Alsloot oder St. Vranckx im Bilde darstellten⁴⁾.

Vor allem jedoch gibt dieses ausführliche Inventar ein beredtes Zeugnis für den Kunstsinn des Geschlechtes der Plantin-Moretus. Nicht weniger als 151 Gemälde sind darin aufgeführt, von denen viele noch heute die Bewunderung der Besucher des Museums erregen; ein großer Teil befindet sich allerdings nicht mehr in dem alten Plantin-Hause.

Wer an ein derartiges Leben in solch reicher und prächtiger Umgebung gewöhnt war und derartige Neigungen zu Lebensgenuß und irdischen Freuden besaß, konnte sicherlich kein

¹⁾ Töpfchen aus schwarzgrünem, schlangenartig geflecktem Spachstein.

²⁾ M. Sabbe: Dierkennis en Diersage, by Vondel (Antw., G. Janssens 1917, S. 52).

³⁾ Hier ist Couchet gemeint, und zwar Joh. Couchet, Neffe und Schüler des berühmten Jan Ruckers. Er wurde als Clavezimbelmacher 1641–42 in die St. Lucasgilde aufgenommen. Außer J. Couchet finden wir in dieser Familie Antwerpener Clavezimbelmacher noch Josef Abraham und Johannes den Jüngeren. (De Burbure: Recherches sur les facteurs de claviciens et de luthiers d'Anvers, Brüssel, 1683).

⁴⁾ Brüsseler Museum.

„Bürger“ im gewöhnlichen Sinne mehr sein, sondern mußte sich dem Adel viel näher fühlen. Wir können darum auch vollkommen dem beistimmen, was Sieur Loyens, der Sekretär des Kgl. Rates zu Brüssel, am 18. Februar 1693 in einer Eingabe schreibt, in der er sich bei dem König für Balthasar Moretus III. verwendet:

Der Antwerpener Drucker, war ein Grand-Seigneur, „der weder für sich, noch in seiner Familie und seiner Haushaltung als Bürger oder Handwerker lebte, sondern durchaus vornehm, mit Karosse, Pferden und Dienerschaft in der angenommenen und gewohnten Art der Edelleute oder Rentner dieses Landes.“

Nach seines Vaters Tod im Jahre 1764 wurde Balthasar III. das Haupt der Druckerei, die er mehr denn je als Großunternehmer leitete. Er befaßte sich ausschließlich mit der Leitung und überließ die Arbeit den Angestellten, „er ließ das Drucken und den Verkauf der Bücher andere, von ihm angestellte Personen ausführen“, wie Loyens dies ebenfalls in dem oben angeführten Schreiben bezeugt¹⁾.

Balthasar III. war denn auch derjenige, wie wir zu Beginn dieser Ausführung bereits erwähnten, der bei König Karl II. um den Adelstitel bat und ihn auch durch Patentbrief vom 1. Sept. 1692 erhielt.

Am 11. Oktober desselben Jahres wandte er sich an den König, um die Erlaubnis zu erhalten, das Druckerhandwerk weiterzuführen, ohne dadurch die Rechte seines neuen Adels zu verlieren. Diese Gunst wurde ihm am 3. Dezember 1696 erteilt, jedoch konnte sich Balthasar III. derselben nicht mehr erfreuen. Er war einige Monate früher, am 8. Juli 1696, gestorben. Sein Nachfolger pflückte die Früchte seiner Bemühungen²⁾.

Die offiziellen Aktenstücke, die sich auf die Erhebung in den Adelsstand beziehen, und das Privileg, das Druckerhandwerk mit dem Adelswappen zu vereinigen, findet man sämtlich in den bereits genannten Ausführungen, die s. Z. in den „Annales du Bibliophile Belge“ veröffentlicht wurden; darin geschieht jedoch der langen Korrespondenz keine Erwähnung³⁾, die Moretus deswegen mit Sr. Loyens, dem Sekretär des Rates von Brabant in Brüssel, Sr. Josef van den Leen, Seigneur de Lodelissart et de Costillon, Rat des Königs, der in Brüssel das Amt des ersten Wappenherolds in den Niederlanden und in Burgund ausübte, Sr. a Costro zu Brüssel, Lizentiaten der beiden Rechte im Rat von Brabant, und mit noch anderen führte. Alle die Genannten halfen ihm mit Rat und Tat zur Erreichung des ersehnten Zieles. Mehrere der vorgebrachten Gründe sind kennzeichnend für Moretus und verdienen unsere Aufmerksamkeit.

Besonders mußte wegen der Genehmigung zur weiteren Ausübung des Druckerhandwerks vorgesprochen werden, und die dabei vorgebrachten Beweisgründe zeigen uns, welch hohe Verehrung Balthasar Moretus für das Werk seiner Vorfahren und für das Druckerhandwerk im allgemeinen hegte, wie sehr er wünschte, Drucker zu bleiben, nicht allein der geldlichen Vorteile halber, sondern auch aus Liebe zu seinem Handwerk. Das war so recht die Auffassung des modernen Adels, der aus dem Bürgerstand herauswuchs und die Arbeit nicht verachtete.

¹⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. CCXCV (eingefügtes Heft, S. 17).

²⁾ Reichsarchiv Brüssel, Rechenkammer, Band 140. – Charters XVIII 1678–1711. ff. CCVI–CCXVII.

³⁾ Lettres d'annoblissement accordées à B. Moretus III (Paris, A. Claudin, – Bruxelles Fr. J. Olivier 1884).

In einem der Schriftstücke, die Moretus auf Anraten von Loyens an den König sandte, werden die Herausgeber von Werken über Heraldik genannt, „deren mehrere bezeugen, daß die Druckkunst in keinerlei Weise den Adel derjenigen beeinträchtigte, die sie ausübten oder verbreiteten“. Die Sachverständigen auf dem Gebiet der Heraldik waren: Messine Gilles André de Rocque in seinem „*Traité de la Noblesse*“¹⁾ und Barthélémy Cassanée, Vorsitzender des Parlamentes zu Aix, in seinen „*Considérations*“. Dieser stellt die Drucker im Range denjenigen gleich, die künstlerische Arbeiten ausführen. Da nun der König und seine erhabenen Vorgänger schon mehr als einmal Künste und Kunsthandwerk Ausübenden wie Malern, Bildhauern, Kunstschmieden, Pulverfabrikanten und dergl. den Adel verliehen hätten, – „besonders um sie zu ermutigen, in der Ausübung ihrer Kunst oder ihres Handwerkes sich zu vervollkommen, anstatt selbiges zu vernachlässigen“, also könnte die gleiche Vergünstigung auch Moretus gewährt werden.

In demselben Gesuch wird darauf hingewiesen, daß Gillis André de Rocque in seinem „*Traité de la Noblesse*“ Plantin zu den vornehmsten Druckern in Europa zählt neben den Manutii, den Frobens und den Estienne, und daß seine Nachkommen in vollem Maß ihres großen Vorgängers würdig seien. Der Antwerpener Drucker-Edelmann könne also, so heißt es in dem Gesuch, sein Gewerbe weiterführen, „ohne daß dies den Vorschriften und Regeln der Heraldik widerspräche, um so mehr, als der König am 1. Dezember 1690 in einem Erlaß erklärt habe, „daß der Handel im großen von dem Adel dieser Niederlande ausgeübt werden könne, ohne daß darum in irgendeiner Art seine Standeswürde beeinträchtigt werde“. In einem günstigen Gutachten des Sr. D. J. van den Leene, das diesem Gesuch beigelegt war, wurde die Begründung durch Beispiele noch eingehender gestaltet. Darin wurde nicht allein hingewiesen auf Gerard Guiete de Clermont aus der Auvergne, Kanzler des Königs Philipp des Langen von Frankreich, der von seinem königl. Herrn die Erlaubnis erhielt, Handel zu treiben, ohne irgend etwas von seinen adeligen Vorrechten zu verlieren, und auf Jacques de Flamont, „*maistre ordinaire*“ der Rechnungskammer und Ratsherrn des Königs, der 1357 die Genehmigung erhielt, Tuch zu verkaufen – (beide Fälle sind dem Werk von André de Rocque entnommen) –, sondern auch auf ein Beispiel viel jüngeren Datums, nämlich auf die Erhebung des Pierre de Traux und des Nicolaus de Cortel in den Adelsstand im Jahre 1675 durch Karl II. selbst, „beides Hüttenmeister aus der Grafschaft Namur“, mit Zuerkennung des Rechtes, ihren Betrieb weiterzuführen. Sr. D. J. van den Leene hat keine Bedenken, die Druckerei weit über die Eisenschmelzerei zu setzen, mit einer kaum verschleierten Geringschätzung für das Gewerbe der edeln Herrn de Traux und de Cortel. „Man muß dieser schönen Kunst (der Druckkunst) gerecht werden und sie hoch über alle Erzeugnisse der Schmiedekunst stellen, ganz besonders, weil sie nicht wie jene mit Kramhandel verbunden ist.“

Die Mühseligkeiten der Moretus, die sie wegen der adligen Titel und Rechte auf sich nahmen, waren jedoch noch nicht zu Ende. Es scheint, daß sie sich wieder mehr herausnahmen, als ihnen zukam.

Junker Balthasar IV., welcher seinem Vater Balthasar III. folgte und sich mit Jungfrau Isabella Jacoba de Mont, alias Brialmont vermählte, ward am 31. Mai 1702, achtzehn Tage nach seiner

¹⁾ Kap. 155, fol. 467.

Hochzeit, von „Junker Carl Nikolaus von Berckel, Wappenherold Sr. Majestät für dessen Land und das Herzogtum von Brabant“ bei dem König angeklagt, weil er dulde, daß seine Gemahlin von allen Leuten, hauptsächlich von seinen Dienstboten mit der ritterlichen Bezeichnung „Mevrouwe“ angeredet und benannt werde¹⁾). Dafür wurde er mit einer Geldstrafe von 100 fl. belegt.

Der Wappenherold berief sich auf einen Erlaß von 1616, allein die Festlegung der Anrede war bedeutend älter. Philipp II. hatte bereits in einem Befehl vom 23. September 1595²⁾ bestimmt, daß die gewöhnliche Anrede für Frauen „Mademoiselle“ oder „Jouffrouwe“ sei, nur wenn es sich um die Gemahlin oder Witwe eines Ritters handle, sei die Anrede „Madame“ oder „Mevrouwe“ gestattet.

Balthasar IV. unterwarf sich jedoch nicht ohne weiteres und sandte ein Gegenschreiben auf die Anklage des Junkers von Berckel, worin er behauptete, daß er in dem vorliegenden Fall unschuldig sei, da dies Versehen, falls es überhaupt vorgekommen, durchaus ohne seine Anordnung unterlaufen sei und bei Personen, über die er keine Rechte habe. Er fügt außerdem hinzu, daß „man nur jemanden anzustiften brauche, in öffentlichen Gesellschaften oder anderswo irgendwelche Personen mit Junker oder Mevrouwe anzureden, um diese strafbar zu machen“.

Wahrscheinlich bezahlte Balthasar IV. die Strafe nicht. Wir finden wenigstens nirgends eine Spur, die darauf schließen ließe. Im Jahre 1706 wurde aus der nämlichen Ursache durch den „Roy et Herault d'Armes, Junker Antonius Ignatius Jaerens“, eine neue Klage gegen ihn erhoben³⁾. Abermals verteidigte sich Balthasar IV. energisch in einer Gegenschrift, die mit einem kräftigen Argument „ad hominem“ beginnt: Der Wappenherold wird beschuldigt, seine Klage einzig und allein eingereicht zu haben, um Junker Moretus zu „vexieren“. Dasselbe habe der Herold auch „im Hinblick auf andere Personen getan“, versicherte Moretus, „ohne den geringsten Anhalt“. Er hoffe, daß die Klage abgewiesen werde. Weiterhin wird in dem Schreiben dargelegt, es sei eine Torheit, Moretus vorzuwerfen, daß er sich mit „Mevrouwe“ anreden lasse. „Solches ist nicht möglich, weil diese Anrede nicht für Mannspersonen angewendet werden kann“. Und ebenso trocken - komisch bemerkt Moretus noch, daß, wenn jemand seine Frau „aus Irrtum oder Unwissenheit“ mit Mevrouwe anrede, sie nicht gezwungen werden könne, zu sagen: „Ich bin keine Mevrouwe“. –

Hier nehmen wir Abschied von unseren Personen und verlassen das Haus, das wir im klaren Licht der alten Archiv-Urkunden so deutlich vor uns sahen. Wir haben aus Ihnen entnommen, was wir für interessant genug und dafür geeignet erachteten, das Bild der Menschen und die Art ihres Denkens und Tuns festzustellen und anderen verständlich zu machen. Wir glauben, nicht bloß dazu beigetragen zu haben, die Familie Moretus besser bekannt zu machen, die in der großen Überlieferung von Plantin weiterlebte und sich bemühte, nach Kräften dieser Überlieferung Ehre zu machen, sondern wir hoffen auch, daß es uns gelungen ist, das Leben im Antwerpen des 17. Jahrhunderts, besonders das der Patrizierfamilien zu schildern, von welchen die Moretus zu jener Zeit durchaus bezeichnende Vertreter waren.

¹⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. DCCXVI S. 135.

²⁾ Brüssel, R. Velsius, 1516. Siehe Tydschrift voor Boek-en Bibliothekwesen. Jg. IV S. 181.

³⁾ Arch. Mus. Plantin, Reg. DCCXVI S. 135.

THE WESTWARD MIGRATION OF THE PRINTING PRESS IN THE UNITED STATES, 1786-1836

BY DOUGLAS C. McMURTRIE

Among all the dramatic episodes of human history, there is none that is more amazing, in some of its aspects, than the deluge of migration that poured over the Appalachian Mountains at the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries. Within the short span of a human lifetime, an immense area lying west of those mountains and reaching some seven hundred miles to the Mississippi River was transformed from an almost unknown wilderness of forest and prairie into a group of populous states.

In 1775, there were probably not more than 5,000 white persons to be found in the whole Mississippi Valley outside of the town of New Orleans. This handful of whites occupied a few scattered frontier posts, many days' journey apart, established for military purposes or for trading. There was not a printing press or any other evidence of permanent culture west of the mountains—again with the exception of the French settlement at the mouth of the Mississippi. But in 1790, only fifteen years later, the white population of the new districts of Tennessee and Kentucky alone numbered 35,000 and 70,000 respectively, and the wave of migration was pouring in an ever increasing flood into other parts of the west.

The economic and political reasons for this spectacular mass movement of population need not be detailed here. It is enough to observe that by 1830, or forty years after the migration had definitely gained momentum, five out of the nine new commonwealths added to the union of states in that period had been created out of the wilderness and showed a combined population of nearly three million people. The Western Region, as it was then called, was in fact more populous after forty years than the thirteen original colonies on the Atlantic Coast had become in a century and more of carefully regulated settlement. It is worthy of note, also, that the new western states in 1830 were served by some two hundred weekly newspapers, while the population provided many other activities for the press in the demands of its political, economic, social, and religious life.

In the direction and control of the mass movement of population into this new country, and in the formation of political and social institutions in its new communities, the press played an important part. But for a right understanding of the magnitude of the results achieved by this pioneer press it must be borne in mind that the conditions under which it worked were those of an utterly strange and unfamiliar land, undeveloped, in some places only in part explored, far from sources of supplies, and furthermore beset almost everywhere by the furious hostility of the native Indians, who resented the intrusions of the whites with all the bitterness of their savage souls.

In another highly significant respect, also, the pioneer printers in the Western Country differed from their predecessors in the Atlantic colonies. Printers in the earlier days of the original

colonies had also faced frontier conditions, had known hardship and even privation, and had helped in the building up of new commonwealths, from Massachusetts to Georgia. But those printers, pioneers though they were, had lived under established conditions, even though primitive. And they principally served the purposes of government, or at least kept their activities rather carefully within the limitations which government imposed. They were tolerated as necessary instruments of administration, but were often regarded with suspicion, if not hostility, by the constituted powers of state and church.

In the dramatic movement westward, on the other hand, the printers were for the most part their own masters. They were volunteers rather than conscripts in the struggle of advancing civilization. If they eagerly sought and jealously held positions as official printers, they at least had helped to create the governments that they served. And their careers, brief and inconspicuous though some of them proved to be, were largely self-determined and had in them always something more adventurous, even perilous, than the printers of the colonial days had ever known.

The great migration was not an unorganized rush for the possession of ownerless lands. South of the Ohio, Kentucky was a "district" of the State of Virginia, and Tennessee similarly was territory that belonged to North Carolina. Both these states made provision for the government of their vast domains beyond the mountains, and there were laws and regulations for the taking up of public lands. Likewise north of the Ohio, for the region of the Great Lakes and westward to the Mississippi, lands ceded by Great Britain to the new government of the United States in 1783, the federal congress had made fundamental provision in 1785 in the famous "Ordinance for the Government of the Territory of the United States Northwest of the Ohio". The government of these western districts was somewhat sketchy, to be sure, and the administration of the land laws-and of other laws-was not always effectual. But the immigrants were nowhere out of the nominal jurisdiction of established civil institutions. The pioneer press of the whole Western Region did its part in diffusing knowledge of the laws and in guiding public opinion in the framing of new laws as soon as local governments took form. The printers were almost always in advance of the crest of the wave of settlement. Some of them lived to see substantial cities grow up where they had first set type and pulled the levers of their presses in log huts hastily erected in new clearings. The earliest of them not infrequently recorded in their gazettes the incursions and violence of Indians in the immediate vicinity. They struggled with lack of money and supplies and some of them succumbed to adverse conditions. Those that had the hardihood to survive, however, profited at least modestly in the growth of their communities and became personages of distinction and importance. The era of settlement was everywhere an era of feverish speculation in land. Men keen of sight for opportunities took part in this speculation and, not always in the most honest ways, made substantial fortunes. It is a tribute to the single-minded devotion of the pioneer printers to their craft and calling that not one of them, in spite of the opportunities they must have had in being first on the ground and in their access to sources of news of every kind, became wealthy in this manner.

First of the craftsmen to cross the mountains in search of fortune in the Western Region were John Scull and Joseph Hall, two young printers of Philadelphia who moved with press

and type to Pittsburgh in 1786. Strictly speaking, they did not enter the new territory, as Pittsburgh was still within the boundaries of the State of Pennsylvania. But it was beyond the Alleghenies, in an almost unsettled region difficult of access, and in every sense a frontier post. Here, on July 29th of the year mentioned, Scull and Hall produced the first number of their Pittsburgh Gazette¹⁾.

The migration of these two printers and the establishment of the Gazette at Pittsburgh was brought about by the efforts of a man of unusual vision, Hugh Henry Brackenridge. Born in Ireland in 1748, Brackenridge came to the New World in early life, prepared himself for the Presbyterian ministry at the Princeton Theological Seminary in New Jersey, served as a chaplain in the Revolutionary army, and later turned to the law as his profession. In 1781 he moved from Philadelphia to Pittsburgh when the latter place, as he described it, consisted of "a few old buildings under the walls of a garrison" – the garrison being old Fort Pitt, which in the French days had been Fort Duquesne.

The population then was two or three hundred. The town itself was not laid out until 1784, but even when Brackenridge first saw its site it appeared to him "as what would one day be a town of note". Situated in the angle where the Allegheny and Monongahela rivers joined to form the Ohio, Pittsburgh stood in one of the three or four natural gateways to the Western Region, and through it for a long generation flowed a heavy tide of migration, passing down the Ohio in boats made by Pittsburgh ship carpenters. In the year 1787, we are told, "more than 900 boats floated down the Ohio, carrying 18,000 men, women, and children, and 12,000 horses, sheep and cattle and 650 wagons".

Brackenridge effectively used the columns of the Gazette for a number of years to advertise the advantages of Pittsburgh and to induce some of the migrants to become residents of the new town. Pittsburgh grew rapidly. By 1801 it could claim a population of 1,665, with two printing offices, as John Israel had come in 1800 to establish a second newspaper, the Tree of Liberty. In 1805, Zadok Cramer began to print and publish books and almanacs at Pittsburgh, after conducting a book and stationery store there for five years. His enterprise is quite notable at a time when the pioneer printers in a new community hopefully started newspapers as their principal means of support. Cramer, however, confined himself to almanacs and books, and sold them in western Pennsylvania, eastern Ohio, Maryland, Virginia, and even in parts of Kentucky.

In 1808, the population of Pittsburgh was 3,000, and there were four printing establishments there, busy with the printing and publishing of school books, manuals of navigation, religious works, and even works of general literature for the rapidly growing population of the region about them. Three of the four printers also issued newspapers.

Joseph Hall, and also John Boyd, who was Hall's successor as the partner of John Scull, were short-lived. John Israel soon moved elsewhere. Zadok Cramer also died early in life, in 1813, but not until he had given a decided impetus to the printing of books at Pittsburgh. His firm, continued by his widow and still later by his daughter with various partners, perpetuated his name and activities until 1835.

¹⁾ The earliest issue of this gazette that can now be found is No 3, for August 12, 1786. This newspaper, after 144 years of continuous existence, still survives in the Pittsburgh Post-Gazette of 1930.

John Scull turned over his Gazette to his son John in 1816 and died two years later. During his thirty-two years of work at Pittsburgh he had seen that place grow from a village to a considerable city. By 1818, the characteristics of the future city of coal, iron, and steel were already indelibly stamped upon the place. "Pittsburgh is by no means a pleasant city to a stranger", said Darby's Emigrants' Guide issued in that year. "The constant volumes of smoke preserve the atmosphere in a continued cloud of coal dust". And other contemporary writers also describe the place as dark with the smoke of foundries and forges. With its development as an industrial center, its earlier fame as a printing and publishing center passed from it.

The next stopping point of the printing craft in its movement westward was some 325 miles in a direct line southwest of Pittsburgh, but perhaps 500 miles by the routes of travel open at the time. At Lexington, Kentucky, John Bradford began to print the year after Scull and Hall brought the press to Pittsburgh. The settlers in this region came for the most part from Virginia, through the mountain passes, and had located Lexington in 1775. Seven years later the town was incorporated, and here, on August 11, 1787, first appeared the Kentucke Gazette from Bradford's press, with a subscription list of about 180 names.

In this case, the press had not anticipated the beginnings of settlement, but was summoned to meet an urgent need. In 1785 and again in 1786, a convention of representatives chosen by the citizens of Kentucky had before it the momentous question of separation from Virginia and of seeking admission as an independent commonwealth in the federation of states. Its proceedings could be published only through laboriously writing by hand the copies necessary for the information of the people. At its session in 1786, therefore, the convention voted to subsidize a printer, if one could be found. No man trained to the craft could be induced at that time to make the perilous journey and cast his lot with a new community of uncertain future so distant from civilization. So John Bradford, described in contemporary histories as "an ingenious and enterprising citizen of Lexington", although, as he himself stated, he "had not the least knowledge of the printing business", volunteered to serve. The convention promised Bradford such public patronage as lay in its control, and the town trustees of Lexington, in July, 1786, ordered that "the use of a public lot be granted John Bradford free on condition that he establish a printing press in Lexington; the lot to be free to him as long as the press is in town".

John Bradford, born in Virginia in 1749, had first come to Kentucky at the age of thirty. He was employed there as a surveyor and, like most pioneers of his day, he also saw service in warfare against the Indians. When he undertook to become a printer, he procured the necessary equipment from far-off Philadelphia, at much expense of time, money, and trouble, and taught himself to set type until such time as he might be able to employ a journeyman. For about ten months his brother, Fielding Bradford, was his partner in the printing enterprise, but by the time Fielding retired, John Bradford felt quite competent to continue the business alone.

Bradford's first printed work, issued from a log cabin printing office, is crude indeed from the point of view of craftsmanship—merely a small single sheet printed on both sides and showing many a typographical defect. But the fact that it was printed at all under the

circumstances bears striking testimony to the fact that the press had become indispensable to the welfare even of pioneer settlements.

In his salutatory to the readers of the *Kentucke Gazette* ¹⁾ Bradford recognized the difficulties of the task he had undertaken. "I consider this country as being yet in an infant state", he wrote, "harassed by the most savage enemies, having no profitable trade and being drained of money by its present intercourse with the eastern parts of America". But he felt confident of the future and offered to be content for the present with the prospect of small gains. He points out the advantages to the community of a news organ, first among them being "quick and general information concerning the intentions and behaviour of our neighbouring enemies" the Indians, to enable the people to take precautions against them. Next in order are mentioned: information of the proceedings of the legislature in Virginia; the transactions of Congress, to "shew us the policy which predominates in our great American Confederacy"; the news of foreign wars; and the spread of understanding of the material interests of Kentucky. Finally, the *Gazette* "will bring the latent sparks of Genius to light, and give the world a respectable opinion of the people who have come so many leagues to cultivate a deserted land". "I therefore rest satisfied", Bradford concludes, "that all my countrymen will be sensible of my claim to their notice as the first adventurer²⁾ in a business which has been chiefly instrumental in bringing mankind from a state of blindness and slavery to their present advancement in knowledge and freedom".

Kentucky's hopes of entering the federation of states were long deferred. Virginia was willing to permit the separation, but the Congress was not willing to admit another state until some more workable form of government should be found than the articles of Confederation. The Constitution of the United States was drafted the year after Bradford began to print and in 1789 was ratified by a sufficient number of the states to put it into effect. But the new constitution was far from popular in Kentucky; the representatives from that district in the Virginia convention voted 11 to 3 against its ratification. But they were in the minority when Virginia finally voted in favor of the constitution by a margin of ten votes.

In spite of widespread dissatisfaction with the new instrument of national government, Kentucky applied for admission to the Union and became a state on June 1, 1792. The capital of the new commonwealth was placed at Frankfort, about thirty-five miles from Lexington. Bradford became as a matter of course the printer of the acts of the first session of the Kentucky legislature and (now with the aid of his son Daniel) served as state printer for five or six years. But the volume of legislative acts was not his first venture with commercial printing as distinguished from his newspaper. In January, 1788, he advertised in his *Gazette* as "Just published and now selling". The *Kentucke Almanack* doubtless the first pamphlet from a western press. The following year, in May, he advertised for sale a small pamphlet of poems, *The Kentucke Miscellany*, by Thomas Johnson, Jr., better and more commonly known as the "Drunken Poet of Danville". Not a copy of the *Miscellany* is now to be found, but from the circumstances of its publication that are known, it is supposed that Bradford printed it. A much more significant production was printed early in 1792, prior to the meeting

¹⁾ Not until March, 1789, was the name changed to the present spelling "Kentucky".

²⁾ The italics are Bradford's.

T H E CENTINEL of the North-Western TERRITORY.

Open to all parties—but influenced by none.

(Vol. I.)

S A T U R D A Y, November 9, 1793.

(Num. 1.)

The Printer of the CENTINEL of the North-Western TERRITORY, to the Public.

HAVING arrived at Cincinnati, he has applied himself to that which has been the principal object of his removal to this country, the Publication of a *News-Paper*.

This country is in its infancy, and the inhabitants are daily exposed to an enemy who, not content with taking away the lives of men in the field, have swept away whole families, and burnt their habitations. We are well aware that the want of a regular and certain trade down the Mississippi, deprives this country in a great measure, of money at the present time. These are discouragements, nevertheless I am led to believe the people of this country are disposed to promote science, and have the fullest assurance that the *Press* from its known utility will receive proper encouragement. And on my part am content with small gains, at the present, flattering myself that from attention to business, I shall preserve the good wishes of those who have already countenanced me in this undertaking, and secure the friendship of subsequent population.

It is to be hoped that the CENTINEL will prove of great utility to the people of this Country, not only to inform them of what is going on on the east of the Atlantic in arms, and in arts of peace—but what more particularly concerns us, the different transactions of the states in the union, and especially of our own Territory; at the great distance from the seat of general government—it is a particular grievance, that the people have not been acquainted with the proceedings of the legislature of the union, in which they are as much interested, as any part of the United States.—It is expected the CENTINEL will in a great measure remedy this misfortune.

These are substantial advantages, which will result from the publication of this paper; but it must be a agreeable amusement to know a thousand particulars which make up the intelligence, though not so immediately interesting to the property & persons of men, whether they be of a philosophical, political, historical or moral nature.

The EDITOR therefore rests his success on the merits of the publication, but as an inducement to the people of this country, to make exertions to support the *Press*, he must observe that they will have an opportunity, by means of this paper to make themselves and their situations known abroad; if they have valuable leads to dispose of, it can be made known; if they have grievances to lay before the public; it can now be done. I hope therefore, all

men of public spirit will consider the undertaking as a proper object of attention, and not consult merely their own personal interest, but the interests of the public and the coming time.

The MONK. C A L A I S.

A POOR monk of the order of St. Francis came into the room to beg something for his convent. No man cares to have his virtues the sport of contingencies— or one man may be generous, as another man is puiſſant—*sed non, quo ad hanc*—or be as it may—for there is no regular reasoning upon the ebbs and flows of our humours; they may depend upon the same causes, for ought I know, which influence the tides themselves—'twould oft be no discredit to us suppose it was so; I'm sure at least for myself, that in many a case I should be more highly satisfied, to have it said by the world, "I had an affair with the moon, in which there was neither sin nor shame," than have it pass altogether as my own act and deed, wherein there was so much of both.

—But be this as it may. The moment I cast my eyes upon him, I was predetermined not to give him a single sou, and accordingly I put my purse into my pocket—buttressed it up—set myself a little more upon my center, and advanced up gravely to him: there was something I fear forbidding in my look: I have his figure this moment before my eyes, and think there was that in it which deserved better.

The monk, as I judged from the break in his tunic, a few scatter'd white hairs upon his temples being all that remained of it, might be about seventy—but from his eyes, and that sort of fire which was in them, which seemed more temper'd by courtesy than years, could be no more than sixty—Truth might lie between—He was certainly sixty-five; and the general air of his countenance, notwithstanding something seemed to have been planting wrinkles in it before their time, agreed to the account.

It was one of those heads, which Guido has often painted—mid, pale—penetrating, free from all common place ideas of fat-contented ignorance, looking downwards upon the earth—it look'd forwards; but look'd as if it look'd at something beyond this world. How one of his order came by it, heaven above, who let it fall upon a monk's shoulders, best knows; but it would have suited a Bramin, and had I met it upon the plains of Indostan, I had revenc'd it.

The rest of his outline may be given in a few strokes; one might put it into the hands of any one to design, for 'twas neither elegant, nor otherwise, but as character and expression made it so: it was a thin, spare form, something above the common size, if it lost not the distinction by a bend forwards in the figure—but it was the attitude of entreaty, and as it now stands presented to my imagination, it gained more than it lost by it.

When he had enter'd the room three paces, he stood still, and laying his left hand upon his breast, (a slender white staff with which he journey'd being in his right)—when I had got close up, to him, he introduced himself with the little story of the wants of his convent, and the poverty of his order—and did it with so simple a grace—and such an air of deprecation—was there in the whole cast of his look and figure—I was bewitch'd not to have been struck with it—

—A better reason was, I had predetermined not to give him a single sou.

—'Tis very true, said I, replying to a cast upwards with his eyes, with which he had concluded his address.—'tis very true—and heaven be their resource who have no other but the charity of the world, the flock of which, I fear, is no way sufficient for the many great claims which are hourly made upon it.

As I pronounced the words *great claims*, he gave a slight glance with his eye downwards upon the sleeve of his tunic—I felt the full force of the appeal—I acknowledge it, said I—a coarse habit, and that but once in three years, with meagre diet—are no great matters; and the true point of pity is, as they can be earn'd in the world with so little industry, that your order should wish to procure them by pressing upon a fund which is the property of the lame, the blind, the aged, and the infirm—the captive who lies down counting over and over again the days of his afflictions, languishes also for his share of it; and had you been of the order of *Mercy*, instead of the order of St. Francis, poor as I am, continued I, pointing at my portmanteau, full cheerfully should it have been open'd to you, for the ransom of the unfortunate.—The monk made me a bow—but of all others, resumed I, the unfortunate of our own country, surely, have the first right; and I have left thousands in distress upon our own shore.—The monk gave a cordial wave with his head—as much as to say, No doubt there is misery enough in every corner of the world, as well as within our convent.—But we distinguish, said I, laying my hand upon the sleeve of his tunic, in return for his appeal—we distinguish, my good father! betwixt those who

The exceedingly rare first issue of William Maxwell's first Ohio newspaper. — The reproduction is about $\frac{3}{4}$ the size of the original.

of the convention, in April of that year, that drew up Kentucky's first state constitution. This was a pamphlet by Rev. David Rice, a pioneer Presbyterian clergyman, entitled *Slavery Inconsistent with Justice and Good Policy*. Although this plea did not succeed in barring slavery from Kentucky, it attracted wide attention and was reprinted several times in other places, in the long anti-slavery struggle.

Bradford's first rival as a printer did not appear in Kentucky until 1795, when James H. Stewart appeared in Lexington and in February began the publication of Stewart's *Kentucky Herald*. In the same year the Bradfords sought to get a foothold in Frankfort, the capital, where the state printing monopoly was endangered. But Benjamin Bradford was unsuccessful with the *Kentucky Journal* which he started there for his father in November, 1796, and the following year Stewart became state printer.

In May, 1797, Darius Moffett started *The Rights of Man*, or the *Kentucky Mercury* at Paris, twenty miles from Lexington; the venture failed in less than a year. In September of the same year two more printers appeared, William Hunter and William Beaumont, who started the *Mirror* in the town of Washington, thus introducing the first press outside of the so-called "blue grass" region of which Lexington is the center. In May, 1798, the Bradfords again undertook to publish a paper at Frankfort, when John Bradford, at first under the firm name of John Bradford & Son, established the *Guardian of Freedom*. But Hunter & Beaumont, without discontinuing their *Mirror* at Washington, established the *Palladium* at Frankfort in November of the same year and also became state printers.

After these beginnings, printing spread rapidly in Kentucky. In 1807, ten years after the first issue of Bradford's *Gazette*, there were at least nine newspapers in the state, and by 1824 Humphrey Marshall, in his *History of Kentucky*, published in a revised edition at Lexington in that year, could report thirty newspapers throughout the state.

John Bradford lived to see his log cabin town become the cultural center of the new west. Lexington was the site of Transylvania University, an educational institution of much influence in the early days of the west. Bradford became a trustee of this institution and for a number of years was the chairman of its governing board. He likewise was one of the founders of the Lexington Library and served as one of its trustees and also as presiding officer. His fellow citizens honored him with positions of trust. He was county magistrate, representative in the legislature, and sheriff. In his private life he was locally famed as a mathematician and astronomer, and was affectionately known as "Old Wisdom" and "the Kentucky Franklin". Toward the end of his life he contributed his reminiscences to posterity in a long series of articles written for the *Gazette* which he had founded in the days of his young manhood, and his *Notes on Kentucky* are still invaluable sources for the history of the state he had helped to create. He was the father of eight children, six of whom survived him at his death in 1830, full of years and of honors.

South of Kentucky, the stream of migration from North Carolina had begun to move into the Tennessee country as early as 1769. By 1784, the year following the end of the Revolutionary War, the settlers were numerous enough to demand self-government. They declared their independence of North Carolina and for four years conducted their own affairs as the autonomous State of Franklin. But in order to enter the Union they had first to return to their

original allegiance. North Carolina then ceded the region west of the mountains to the federal government in 1789, and the following year this extensive area became the Territory of the United States South of the Ohio, with a fairly well settled white population of about 25,000.

With the establishment of territorial government the first press came to Tennessee, at the invitation of William Blount, the first governor of the new territory. George Roulstone, native of distant Massachusetts, had been working at the printing craft at Fayetteville, North Carolina, when he was urged to go west. With Robert Ferguson as his partner, he crossed the mountains, his equipment on the backs of pack horses, and found the headquarters of the territorial government located temporarily at Hawkins Court House, now Rogersville, in the northeast portion of the present state. Here, on November 7, 1791, was printed the Knoxville Gazette, the first newspaper on Tennessee soil.

At that time, the town of Knoxville existed only in the mind of the governor, who had named his future capital before the place itself had been built. For nearly a year, Roulstone and Ferguson published their paper in the name of a non-existent city. When Knoxville finally took form, the printers and their press had to move some fifty or sixty miles down the Holston River to the new location. In the fall of 1792, the Knoxville Gazette was at last at its home, but not until two years later was the town formally organized by the territorial legislature. Ferguson left the partnership in 1793 and Roulstone continued the printing enterprise alone.

For the most part, Roulstone was concerned with official printing. The territorial legislature in 1794 made him an allowance of \$600 for which he was to publish the laws and other public acts. In 1796 he published the proceedings of the convention that adopted the constitution under which Tennessee was admitted to the Union in that year. By 1803, Roulstone's typographical prowess was such that he was able to produce a compilation of Tennessee laws in an octavo volume of 344 pages, well printed on good paper. But, an editorial note tells us, "the present undertaking has been very laborious to the editor-the stock for carrying on which being brought many hundred miles at great expence." Accompanying this compilation there was also published a 24- page pamphlet entitled *A Catechetical Exposition of the Constitution of the State of Tennessee*, presenting the basic principles of the constitution in the form of simple questions and answers-perhaps the first American effort at teaching civil government to the people. From one of the questions in this catechism we learn that at this time the salary of George Roulstone as state printer was \$166,66.

Aside from the official printing and the Knoxville Gazette, very few books (or rather pamphlets) are ascribed to Roulstone's press. Several of these were of a religious nature - - a pamphlet on psalmody and one containing a series of sermons, and also the annual minutes of meetings of a local Baptist association. A secular publication was entitled *The Western Justice*, a manual for the guidance of justices of the peace. Most of these are known only from contemporary records of their printing, as no copies are now to be found.

The Knoxville Gazette was published only once in two weeks for five years, not becoming a weekly until 1796. For about a year, in 1798-1799, Roulstone for some reason dropped the Gazette and published in its place a weekly called the Knoxville Register, also known

by its sub-title, *The Genius of Liberty*. This, the second newspaper title in the state, was a partnership undertaking with John R. Parrington. But in July, 1799, Roulstone revived the *Knoxville Gazette*, absorbed a rival, the *Impartial Observer*, which George Wilson had started at Knoxville in that year, and continued in undisputed possession of the Knoxville printing field until his death in 1804.

Roulstone's business was continued by his widow, Elizabeth Roulstone, who deserves mention as the first independent woman printer in the Western Region. Her imprint as state printer appears on the reports of the state assembly for 1806. The original *Gazette* was continued by William Moore, who married the widow-printer in 1805 or 1806, until he removed with the press from Knoxville to Carthage, where he established the *Carthage Gazette* in 1808. Moore's removal surrendered the Knoxville field to George Wilson, who had reappeared in that city shortly after Roulstone's death and had started a paper which he called *Wilson's Knoxville Gazette* in November, 1804.

The name Roulstone occurs once more in Tennessee printing history when James G. Roulstone, probably a son of the pioneer, became the partner of William Moore in publishing the *Carthage Gazette*.

In the great Cumberland Valley of Tennessee, the second outpost of the state's printing was found at Nashville, some 170 miles west of Knoxville. Here in February, 1799, was founded the *Rights of Man*, or the *Nashville Intelligencer*. The name of the publisher does not appear on the only copy of this newspaper which has survived. It was almost immediately succeeded, in April, by what seems to have been a different venture, although called *The Nashville Intelligencer* as if in part an inheritor from its predecessor. Only two issues of this *Intelligencer* can now be found, and they bear the name of John M'Laughlin as publisher. A year later, in January, 1800, Benjamin James Bradford, a son of the Kentucky pioneer printer, appears in the Tennessee field with *The Tennessee Gazette* published at Nashville. This venture at publishing was more successful than Benjamin Bradford's first attempt with the *Kentucky Journal* at Frankfort about three years earlier, as the Nashville paper ran for six or seven years. Just what became of it is not known, but in January, 1808, we find the same Benjamin Bradford making another start in Nashville with a paper called the *Clarion*. By the end of 1808, however, the *Clarion* was being published by "J. & T. G. Bradford". The second of these two partners was Thomas G. Bradford, son of Fielding Bradford who was brother of John Bradford of Lexington and for a time his partner. Thomas remained with the *Clarion* until the fall of 1820. It is not so clear who the "J. Bradford" was, but it may well have been Benjamin Bradford's brother James, who had gone to New Orleans in 1804¹⁾.

Benjamin James Bradford kept aloof from newspaper publishing for only four years. In July, 1812, he took to the field again with the *Nashville Examiner*. He died at Nashville in February, 1814, and was succeeded for a time by his widow, Rebecca Bradford.

¹⁾ James M. Bradford went to New Orleans shortly after the purchase of Louisiana from Napoleon and there established *The Orleans Gazette and Commercial Advertiser* in December 1804, later forming with Thomas Anderson (also from Lexington) the firm of Bradford & Anderson, who became the official "Printers to the Territory". The latest imprint that can be ascribed to Bradford & Anderson at New Orleans is dated 1808, so it may be that in that year James Bradford left Louisiana to join his cousin Thomas at Nashville.

The first book other than laws published at Nashville was entitled *The Tennessee Justice*. It was a manual of practice for justices of the peace and was printed by Thomas G. Bradford in 1810. The author was John Haywood, a famous jurist of his time, who was among the immigrants from North Carolina in 1807. It is supposed that he was also the author of *The Western Justice*, printed a number of years earlier by Roulstone at Knoxville. Naturally, it was practical books of this character, rather than works of scholarship or literature, that were most in demand in a new country where new institutions were being created. In fact, Tennessee printing remained utilitarian or of quite strictly local interest for many years. None of its towns developed into a center of culture in any way comparable to Lexington in Kentucky or Cincinnati in Ohio.

North of the Ohio River, the first outpost of printing was at Cincinnati. This town was founded in 1788–1789. Hither William Maxwell, a Revolutionary soldier, of Scotch parentage, brought his printing equipment, by packhorse to Pittsburgh and thence by river boat. On November 9, 1793, Maxwell here began the publication of the *Centinel of the North-Western Territory*. Although the settlement at that time was little more than a collection of log cabins with about two hundred inhabitants, its streets were laid out, and Maxwell was able to announce himself as “Printer and Publisher, at the corner of Third & Sycamore Streets”. His place of business, however, was then a log cabin, as were the other centers of business activity in the infant community.

In his first words to the readers of the *Centinel*, Maxwell almost repeats John Bradford’s description of the Western Region in the *Kentucke Gazette* more than six years earlier. “This country is in its infancy”, Maxwell wrote, “and the inhabitants are daily exposed to an enemy who not content with taking the lives of men in the field, have swept away whole families, and burnt their habitations. We are well aware that the want of a regular and certain trade down the Mississippi deprives this country in a great measure of money at the present time. These are discouragements, nevertheless I am led to believe the people of this country are disposed to promote science, and have the fullest assurance that the Press from its known utility will receive proper encouragement”. And Maxwell, like Bradford, promised to content himself for the time being with small gains.

In the same first issue of the *Centinel* is a report of an “attack made by the savages upon a convoy of provisions”. And even two years later, this paper printed a “Public Notice” offering a reward of \$168 for „every scalp, having the right ear appendant, for the first ten Indians who shall be killed” within a designated area, which included Cincinnati. Under such primitive and even perilous conditions the *Centinel* was printed for several years by Maxwell and his wife. Like his contemporaries in the West, Maxwell sought government patronage, and in 1796 was the printer and publisher of the *Laws of the Territory of the United States North-West of the Ohio*. The binding of this book, the first book made in the Territory, was intirely done, we are informed, by Maxwell’s young wife, also a pioneer, whom Maxwell had married soon after his arrival at Cincinnati. – William Maxwell soon abandoned printing for politics. In the summer of 1796 he sold his *Centinel* to Edmund Freeman and turned to other activities. He served the public in the varied capacities of postmaster at Cincinnati, legislator, sheriff, judge, and colonel of militia. In his private capacity he raised cattle on land he had

taken up some fifty or sixty miles back in the country from the river. He became the father of eight children and died in 1809, survived by his remarkable wife, who soon remarried, bore six more children to her second husband, and died as recently as 1868, at the age of 108 years. Edmund Freeman renamed the Centinel, calling it Freeman's Journal. In 1800, the territorial capital was removed to Chillicothe, and Freeman took his Journal thither. At Chillicothe Nathaniel Willis, of Massachusetts origin, had established The Scioto Gazette in 1800¹⁾, and on Freeman's death in 1801 bought out the equipment of the Journal. Here the second volume of the laws of the Territory was printed by the firm of Winship & Willis. "Printers to the Honorable the Legislature", in 1801.

The vast "Territory North-West of the Ohio" experienced rapid changes as population poured in. The Territory of Indiana, extending to the Mississippi, was set off from it in 1800, and in 1803 the present State of Ohio was admitted to the Union. In the meantime, the press, having first settled at Cincinnati, in the new state's far southwestern corner, and next at Chillicothe, in the south-central portion, had now migrated for its third Ohio outpost to Marietta, some 225 miles up the devious course of the Ohio and across the river from what was then the western portion of Virginia. Here, in December, 1801, Wyllys Silliman began to print the Ohio Gazette and the Territorial and Virginia Herald. It was five years before another press was set up in Ohio, and this time still farther up the Ohio and nearer to the older settlements in western Pennsylvania. At Steubenville, William Lowry and John Miller established the Western Herald in June 1806.

In 1816, by an act of the state legislature passed in 1812, the capital of Ohio was moved to the new town of Columbus, created for the purpose in approximately the center of the state. This town then became, of course, the center for official printing.

The northern portion of Ohio, along the shore of Lake Erie, derived its population from a wholly different stream of immigration from that which had filled the southern portion. This current had its origin largely in New England. It followed up the Mohawk Valley and crossed a low divide to the waters of the Great Lakes. It set in somewhat later than the tide which had flowed into Tennessee, Kentucky, and down along the Ohio River. Thus it was twenty years after Maxwell came to Cincinnati before the press appeared in the region known as the Western Reserve. At the village of Clinton, some forty miles from the lake up the Cuyahoga River, the first press appeared in 1813. At Cleveland, on the lake at the mouth of the Cuyahoga, first settled in 1796 but not incorporated until 1814, the Cleveland Register made its first appearance in March, 1819.

In Ohio appeared some of the first evidences of the influence of German culture in the Western Region. Germans formed a considerable proportion of the early immigration into the region and were the only important foreign-born group that maintained something of an independent cultural existence. By 1807 they had a newspaper, *Der westliche Adler*, later called *Der Ohio Adler*, at Lancaster, Ohio, and at Lisbon, about twenty miles from the Pennsylvania border, William Lepper published the first issue of *Der Patriot am Ohio* in December, 1808, for a settlement of German-speaking people from eastern Pennsylvania. By 1840, one-quarter of Cincinnati's population of fifty thousand were Germans.

¹⁾ This paper is still being published under the same name in 1930.

Cincinnati was destined to become the center of culture, not only for Ohio, but for all the Western Region. By 1820 it had surpassed Lexington in that distinction, and for a half century or more it was the focus of printing and publishing activities throughout the west. A type foundry was established there in 1820, and soon afterwards the city became, and long continued to be, the foremost western distributing point for printing equipment and supplies of all kinds. Many of the pioneer newspapers of the 30's and 40's, and even later, were outfitted directly or indirectly from Cincinnati.

On its way westward, the press next appeared at Vincennes, Indiana, in 1804. Here was a settlement that for America was ancient. First occupied in 1702, Vincennes had had a precarious existence as a frontier outpost successively under French, British, and American occupation, captured and recaptured in Colonial and Revolutionary campaigns, sometimes, abandoned but always reoccupied. At this remote point was placed the capital of Indiana Territory, created in 1800. This circumstance aroused the old town from its lethargy, and for a time it became a place of importance.

Elihu Stout, who according to tradition came to Vincennes from the office of John Bradford's Kentucky Gazette at Lexington, became the pioneer printer of Indiana by issuing at Vincennes the first numbers of his Indiana Gazette in the summer of 1804. Stout also became the official printer and in the same year printed the Laws for the Government of the District of Louisiana. These laws were passed by the "governor and judges of the Indiana Territory" acting in their legislative capacity under the authority of the national government, for the immense domain acquired only the year before by the Louisiana Purchase. Stout was the farthest west of all American printers at the time, Vincennes being hundreds of miles nearer to the Mississippi and to the new districts of Louisiana and Missouri than the printers of Cincinnati, Lexington, and Louisville. Hence it was natural that the first book of laws for the new domain should be issued at Vincennes.

Stout lost his equipment by fire in 1806, but made a fresh start the following year, this time changing the name of his newspaper to the Western Sun¹⁾. Stout, with a succession of two other men as partners, remained without a rival at Vincennes, until March, 1817, when Samuel Dilworth and Charles Keemle established there the Indiana Centinel.

In 1809, Illinois Territory was cut off from Indiana and Vincennes, on the Wabash River, found itself on the western boundary of Indiana. A new site, more centrally located, was sought for Indiana's capital, and the new village of Corydon, about twenty miles west of Louisville and ten miles or so from the Ohio River, finally became the capital in 1813. But apparently the official printing was not taken from Vincennes until 1816, when the firm of Cox and Nelson established at Corydon their Indiana Herald and became the territorial printers. In the meantime, however, printing had found its second foothold in Indiana at Madison, in the southeastern part of the state, on the Ohio River. Here Seth Levenworth and William Hendricks, from Cincinnati, established the Western Eagle in May, 1813.

Indiana was admitted to the Union as a state in 1816, and a new town, named Indianapolis, was laid out in the center of the state in 1821 as the capital. But not until 1824 was the state government, and with it the official printing, removed from Corydon. Up to this time, Indiana

¹⁾ The Sun is still being published at Vincennes in 1930.

had been fed mainly by the southern stream of immigration and derived its cultural inheritance largely from Kentucky and from the early settlements along the Ohio River. Later, as in the case of Ohio, the northern stream of migration more slowly penetrated the northern counties. The cultural center of gravity of the state remained in the southern half of the state. Here the German cultural influence made itself felt for a time in the 1820's at a settlement called Harmonie, on the Wabash River not far from the Ohio, the site of a German religious community for about ten years.

In Illinois, set off as a separate territory in 1809, the printing pioneer was Matthew Duncan, from Russellville, Kentucky, who began to print the Illinois Herald at Kaskaskia in the spring of 1804. Kaskaskia was then the capital of the territory. The first territorial governor, Ninian Edwards, himself a Kentuckian from Russellville, quite naturally sent the first book of Illinois laws to Russellville, for printing, and Duncan had produced the volume there the year before he removed to Kaskaskia.

At Kaskaskia, Duncan became not only the first printer in Illinois, but also the third to establish a press along the whole length of the Mississippi River. Denis Braud, in the French town of New Orleans, had been the first to print on the banks of the great Father of Waters, in 1764. Next – and the first of American origin – had been Joseph Charless at St. Louis in 1808. Charless, like Duncan, had come from Kentucky, having become a competitor of the pioneer John Bradford at Lexington in 1802. In Duncan, however, even more than in Charless, is symbolized the western limit of the first great wave of American migration. At the Mississippi the mass movement westward was halted for several decades.

Kaskaskia, the first permanent European settlement in the Mississippi Valley, a post occupied by the French even before Vincennes, enjoyed a brief fame as the capital of the territory. But when Illinois was admitted to statehood in 1818, Vandalia, further inland from the Mississippi, was chosen as the capital, and the government was removed thither in 1820. Kaskaskia is now but an obscure hamlet, difficult to locate on ordinary maps. In the meantime, the press had become established at Shawneetown, an important river landing on the Ohio in the southeastern part of the state, and at Edwardsville, in the western part. Printing had begun at these points in 1818 and 1819.

Illinois, like Indiana, derived its first influx of population from the southern stream of migration. It was not until the 1830's that the northern stream, after crossing Ohio and Indiana, slowly seeped into the northern counties of Illinois. Not until 1833 was there a press at Chicago, an old Indian trading post and treaty point on Lake Michigan. In that year John Calhoun, a young printer with experience at the craft in several towns of New York State, resolved to try his luck in the far western village on the lake. By boat from Buffalo to Detroit and thence by stage, Calhoun reached Chicago after some vicissitudes of travel and on November 26 printed the first issue of the Chicago Democrat. After some three years of difficulties and struggle with adverse conditions, especially since T. O. Davis in June, 1835, established a rival newspaper, the Chicago American¹⁾, Calhoun sold his newspaper in 1836 and retired from the typographic field. He remained in Chicago, however, spending a large part of his subsequent life in the public service, always with a creditable record.

¹⁾ The Chicago American of to-day has no historical connection with this pioneer newspaper.

A sermon by the Rev. Issac Hallam, printed by the office of the Chicago American in 1839, was the first known work of a literary character printed in the new city. For a number of years, the future of Chicago was uncertain. Other towns, even of later origin, outstripped it in population and importance. But that power which some historians like to call Manifest Destiny had set its mark on the place, which has grown to be one of the world's greatest cities, for many years a center of the first importance for all that pertains to the printed word.

In the story of the westward movement of the American press there remains to be considered the extreme northern portion of what had been at first the Territory of the United States North-West of the River Ohio. Out of this territory had been carved successively the states of Ohio, Indiana, and Illinois. What remained had been known as Michigan Territory since 1805. It extended from Lake Huron westward to the Mississippi and even beyond. Long after the Ohio Valley region had become thickly settled with prosperous communities, the Michigan Territory remained an almost untraversed wilderness, with here and there an outpost of civilization in some small settlement. Of these settlements, Detroit (at first written d'Etroit, "at the strait") was the oldest and most important. Naturally, it was here that the press made its first appearance in Michigan.

Founded as a frontier fort by Cadillac in 1701, Detroit and the region around it had a decidedly French character in the early days. The post became British in 1760 and eventually American in 1796. Not until the latter year did a printer think it worth his while to set up shop in this border settlement. In 1796, John McCall began to print at Detroit, as is attested by a pamphlet bearing his name under that date and place, and also by manuscript documents showing transactions for printing with "John McCaul, Printer." Furthermore, there are printed forms, for the court processes of the Wayne County court, which testify to the activities of McCall (or of some unknown printer with the same types and press) up to 1805. In that year the little settlement at Detroit suffered from a destructive fire, and it is quite probable that the McCall press perished in the flames.

In 1809, Father Gabriel Richard, parish priest at Detroit, imported from Utica, New-York, a printer with his equipment and attempted the publication of some primary school books. On August 31, 1809, from this press, which was conducted by James M. Miller, appeared the first (and so far as is definitely known, the last) issue of the *Michigan Essay; or the Impartial Observer*--Michigan's first, although very short-lived, newspaper. In 1811, Miller was succeeded by Aaron Coxshaw and he in turn, in 1812, by Theophile Mettez. Mettez was a resident of Detroit of French origin who learned the little he knew of printing from an apprenticeship at Father Richard's most inadequate little press.

During the war of 1812, Detroit for a time was occupied by the British, and printing of other than an official military nature seems to have ceased. But after the town had been once more regained by the United States in 1813, the imprint of Mettez reappeared.

In July 17, 1817, from a second-hand press imported for the purpose, appeared the first issue of the *Detroit Gazette*, for a subscription list of "nearly one hundred names". The publishers were John M. Sheldon, from Rochester, New York, and Ebenezer Reed, from Utica in the same state. The *Gazette* was a herald of the first waves of the migration that was to populate Michigan. Sheldon & Reed, like the pioneer printers in other territories, soon

AN
A C T

PASSED AT
THE FIRST SESSION
OF THE
FOURTH CONGRESS

of the
UNITED STATES
O F A M E R I C A :

Begun and held at the City of PHILADELPHIA,
MONDAY THE SEVENTH OF DECEMBER,

1 7 9 5.

And of
THE INDEPENDENCE of the U. STATES,
THE TWENTIETH.

PUBLISHED BY AUTHORITY.

DETROIT: PRINTED BY JOHN M'CALL.

M.DCC.XCVI.

Title page by John McCall, the first printer at Detroit, Michigan

found themselves commissioned with the printing of laws. In 1820, they produced the Laws of the Territory of Michigan.

The settlement of the northern lands did not proceed with the amazing speed which filled Tennessee, Kentucky, and southern Ohio with new towns. It was not until 1825 that a second Michigan community was ready for the press. In that year, Edward D. Ellis started the Michigan Sentinel at Monroe, on Lake Erie. Four years later, Thomas Simpson began to print the Oakland Sentinel at Pontiac, a few miles northward from Detroit. But in the same year Simpson left Pontiac and became the first printer to move into the interior of the state, resuming work at Ann Arbor with a paper called The Emigrant. Another four years passed before the next press came, this time on the western side of the peninsula, at Saint Joseph, on Lake Michigan. Here A. E. Draper started The Herald in 1833.

By this time, settlement had crossed Lake Michigan into that part of the territory which is now the State of Wisconsin. In December, 1833, the Green-Bay Intelligencer was established by John V. Suydam and Albert G. Ellis at Navarino, on Green Bay, at the upper end of Lake Michigan. This newspaper, however, was not the first printing produced in the present State of Wisconsin. Ellis himself, in some reminiscences published many years later, tells how he had once used "a handful of old brevier and an ounce or two of printer's ink" to print a thousand lottery tickets for the benefit of a storekeeper who had lost everything in a fire. "An oak log sawed off and made smooth at an end furnished the stone," Ellis related, "and by means of a planer instead of a platen I worked off... the first printing ever executed in the state." Unfortunately, the then aged printer did not mention the date of this effort, but it would appear from other evidence that the year was between 1826 and 1831.

John Suydam is only a temporary figure in Wisconsin printing history, but Ellis continued as a printer and publisher to an advanced old age. Another interesting "incunabulum" connected with Ellis is a report printed by "Ellis & Arndt, Printers to the Legislative Council" in which complaint is made of the neglect of the region beyond Lake Michigan by the government of Michigan Territory with its capital at Detroit. This is dated January 8, 1836.

The next recorded printing in Wisconsin was produced by means almost as crude as those used by Ellis in printing his lottery tickets. In February, 1836, Rev. Jason Lothrop printed the Constitution of the Milwaukee Union, which was a pamphlet of rules of procedure, or "settlers' law," drawn up by a convention of newly arrived immigrants at Pike River, on Lake Michigan, at the southern end of Wisconsin. For a chase, Lothrop used a type-high wooden box. This he placed on a stump. He made his own ink, distributed it over the type with an ink-ball, laid the paper on the rude form, and made the impression by running a roller over the paper.

In July, 1836, Michigan became a state, and what was left of the Territory North-West of the Ohio was organized into Wisconsin Territory. This included not only the present State of Wisconsin, but also the present states of Iowa and Minnesota and portions of the Dakotas. The first territorial governor called the first legislature to meet at Belmont, a place which was then only a site on the open prairie, where some rude buildings were hastily erected to accomodate the lawmakers. But a printer was on the spot as soon as the legislature convened. James Clarke, originally from Harrisburg, Pennsylvania, here published the Belmont

Gazette from October, 1836, until April, 1837. The following year the capital was moved to Burlington (now in Iowa), and Clarke moved with it as official printer.

Clarke, however, was not the first printer in Iowa. John King, employing William Carey Jones, a young printer from Ohio, had already published there the first issue of the Du Buque Visitor in May, 1836.

In the meantime, William Stevenson and Joseph Dickinson had established the Wisconsin Free Press at Green Bay for a brief life of a few months in the fall of 1835, and in the same year the site of Milwaukee had been laid out. To Milwaukee came Daniel H. Richards, from the State of New York, after he had first considered the possibilities of Chicago. Deciding that Milwaukee offered greater opportunities, Richards did not buy John Calhoun's Chicago Democrat, but went back to New York City to procure printing material, which he transported to the site of the Wisconsin town. On July 14, 1836, he printed the first issue of the Advertiser at Milwaukee. There were then about a hundred people in the new town, and possibly two hundred within a radius of fifty miles.

Wisconsin's first contribution to scholarship was printed by Daniel Richards only a short time after he had set up his press. This was A Catalogue of Plants and Shells Found in the Vicinity of Milwaukee, a small 23-page pamphlet by Increase Allen Lapham, a scholarly young man who had come to Milwaukee that same year and lived to become one of the state's most useful citizens.

In tracing the spread of printing in Wisconsin, the historian finds that he is no longer dealing with primitive pioneer conditions. For a time, of course, Wisconsin was on the frontier, but it was not the frontier of the Tennessee and Kentucky days. In the older states, transportation had already taken to the railroad and the steamboat. Sources of supply, though still distant, were relatively more accessible. The frontier Indians, so far as any remained east of the Mississippi, had more or less accepted the inevitable and had become more of a nuisance than a danger. The printers who came to the little towns that sprang up on the Wisconsin land could be reasonably sure of settled conditions almost as soon as they arrived. Printing had become a business more than an adventure.

During the fifty years from John Scull at Pittsburgh to Daniel Richards at Milwaukee, an empire of new country had been occupied and settled. The character of the migrants who populated this empire was as diverse as their numbers were enormous. All manner of people moved in the current, of all varieties of creeds and political views and in all stages of culture. The first-comers, rude and hardy, were more concerned with asserting their rights to the lands they occupied and with building and cultivating--and also with relentless warfare on the often outraged and desperate Indians--than with affairs of the mind. Nevertheless, the earliest of them found newspapers, and hence printers, somehow indispensable, even in their crude beginnings.

The weekly or even biweekly sheets of these pioneer printers, set up and printed in log cabins or board shanties in small villages big with hope of the future, may be amusing curiosities of literature and but sorry specimens of the typographic art, but they are electric with the life of men in strange surroundings and trying circumstances, seeking coherence in organized social institutions. Financially, the printers had little or nothing to hope for from



their presses. Without exception, their sheets contain repeated appeals to their subscribers and advertisers for payment of the small sums due them. If any of them made a competence in the new country, it was from other opportunities which they found, in politics and public office, in land, speculations, or in adventures in trade.

They were intense individualists, these early printers. Each little newspaper represented the personality of the man, or small group of men, that published it. Freed from the restrictions of "license to print" and other regulations, these editors spoke their minds at times with

blunt directness and not a few of them suffered bodily harm for their outspoken utterance. Partisanship ran high in the early days, and editorial controversy was sometimes unbelievably bitter and virulent.

The early newspapers contained very little local news. Their readers were probably as well informed of what was going on in their own communities as the editor himself. Space was given rather to such news from the eastern part of the country and from abroad as found its way to the editorial table, often many weeks late. There was but a small amount of general advertising and apparently almost no effort to stimulate advertising as a source of revenue. Particularly in the later days of the half-century, there was much propaganda to attract new settlers. In fact, many of the newspapers in the 1830's, such as Richards's Advertiser at Milwaukee, were quite frankly subsidized by promoters and land companies, and circulated much more widely in the east than they did at home. Naturally, these papers contain the most glowing descriptions of their localities and the opportunities to be found there -- descriptions often sadly at variance with the actual facts.

Even the earliest newspapers of the Western Region made some effort to be literary. In very many cases, it must be said, the inclusion of a column or two of extracts from some book which the editor happened to have, meant only a lack of other material with which to fill the space. But the editors quite generally welcomed and gave space to verse and short essays contributed by their readers.

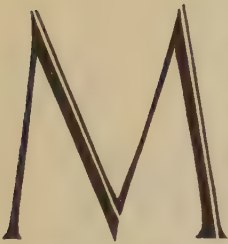
Aside from their newspapers, the earliest printers in the new country almost of necessity devoted themselves to producing works of a utilitarian character. If they were official printers, they published volumes of laws and of legislative proceedings. Other than these, almanacs, manuals of navigation, and books of elementary instruction were in demand. Later on, particularly in such centers as Lexington and Cincinnati, books of more ambitious character soon appeared, of history and travel, reprints of standard authors, school books, and other works of the most varied kind.

Religious works were popular. Religion was a controversial subject, and the early presses in Pittsburgh, and in Kentucky, Tennessee, and Ohio, used up tons of paper in printing sermons, doctrinal disputations, and polemics that were sometimes acrid enough to please the pioneer's taste for a good fight. Incidentally, the printing of the minutes or proceedings of meetings held by religious organizations has contributed not a little to our knowledge of early printing history. Many a pioneer printer can be traced by the appearance of his imprint on a pamphlet of minutes of some local association of Baptists.

All in all, there was nothing casual about the movement westward of the press of the United States. The migrating printers were true pioneers, and their work is colored with the lights and shadows of the pioneer's life. Many of them could and did use the ax and rifle as well as the composing stick. The press to them was not a medium for recording events merely, and in spite of occasional titles such as "Impartial Observer" they knew nothing of the passionless objectivity which marks the newspaper man of today. They were part of the rushing tide of movement, they made history rather than recorded it, and they wove their very lives into the fabric of the society they helped to create.

DER MODERNE HOLZSCHNITT IN DEN NIEDERLANDEN

VON R. W. P. DE VRIES JR.



it dem Wiederaufleben des Kunstgewerbes um das Ende des vorigen Jahrhunderts begann auch unter den jüngeren Künstlern die Liebe zum Gewerbe zu erwachen. Die Vervollkommnung der verschiedenen Techniken hatte zu Extravaganzen geführt, welche die Grenzen der Reinheit des Handwerks weit überschritten und demselben dadurch einen Charakter gegeben hatten, der dem Material nicht mehr entsprach.

Diese unrichtige Auffassung entsprach völlig den Ansichten auf dem Gebiet der angewandten Künste, denen zufolge man hölzerne Kamine wie Marmor bemalte, Metall wie biegsamen Draht schmiedete, kurz, die Technik hatte den Ehrgeiz, ein anderes Material nachzuahmen. Auch in der Holzschneidekunst gab es damals ähnliche falsche Meinungen und Praktiken, die ihre Entstehung teilweise dem Umstande verdankten, daß der Holzschnitt nicht als eine selbständige Kunstäußerung, sondern als ein bloß reproduktives Kunstmittel angewandt wurde. Die Nachahmung einer Grayonzeichnung, eines Pinselstriches oder einer Feder-schraffierung wurde als das Höchsterreichbare betrachtet.

Wollte man also den Holzschnitt zu einem Mittel für den Gedankenausdruck des Künstlers machen, so war ein Aufbau der Technik von den einfachsten Grundlagen an notwendig. Daraus folgte, daß der Künstler seinen Entwurf in großen Zügen angab, ihn aber während des Schaffens detaillierte, wodurch das Ganze den Charakter reiner Materialbehandlung behielt. So sehen wir denn auch in diesen ersten modernen Holzschnitten von Dijsselhof und Lion Cachet, von de Bazel und Lauweriks nicht mehr die gezeichnete, sondern die geschnittene Linie.

Wer mit eigener Hand seine Zeichnung in den Holzblock sticht oder in ein Brett schneidet, erleidet die Korrektur des Materials. Er legt die Zeichnung nicht groß an, um sie später zu verkleinern. Sein Werk erlebt eine direkte Beseelung, wenn der Holzmeißel oder das Messer seine reinen Linien schneidet. Die Komposition paßt sich dem Material an, und dieses bereichert den Entwurf, indem es seinen Charakter der Phantasie des Künstlers hinzufügt.

Der Feinfühlige wird den Entwurf mit der Weise der Ausführung harmonisieren lassen und widersprechende Wünsche aufgeben oder ändern.

Anfangs war es die ornamentale oder schmückende Kunst, welche sich des modernen Holzschnittes bediente; wir denken hier an die Diplome und den Buchschmuck von Dijsselhof, Nieuwenhuis, Lion Cachet, an die Affichen von Theo Molkenboer und die Buchvignette von Veldheer. Aber schon bald kommt ein mehr illustratives Element in die Holzschnittkunst. Man schafft Bilder der Wirklichkeit aber so, daß sie in die Holzschnitt-Technik transponiert werden.



G. W. Dijsselhof, Buchvignette C. A. Lion Cachet, Schulmädchen G. W. Dijsselhof, Buchvignette

Auf diese Weise schufen Veldheer und Nieuwenkamp ihre ersten Holzschnitte für das Werk „Noord-Hollandsche Steden“.

Es ist noch etwas Malerisches darin, ein Suchen nach kleinen Unterschieden des Tones, was an sich mehr Sache des Holzgraveurs als des Holzschneiders ist; später aber versucht man sich immer mehr in den großen Gegensätzen, was wir besonders deutlich in den Werken von Essers, Schonk und Weyland sehen.

Dieses Vermeiden einer Zwischenschattierung und die starkbetonte Nebeneinanderstellung von Weiß und Schwarz erfordert vom Holzschneider ein sehr feines Gefühl für das Gleichgewicht, weil man einen verworrenen Effekt bekommt, wenn nicht entweder das Schwarze oder das Weiße vorherrscht.

Dijsselhof, Cachet, Nieuwenhuis waren durch die Natur ihrer Arbeit darauf hingewiesen, den Holzschnitt für dekorative Zwecke zu verwenden. Bei Veldheer und Nieuwenkamp dagegen sehen wir, wie die Technik des Holzschnittes ihrer Zeichnung einen eigenen Charakter aufprägt, wie sie das Malerische im ursprünglichen Entwurf zu festeren Formen, zu größerer Gebundenheit nötigt. Das widerspenstigere Material zwingt zu strengeren Formen. Während die Radiernadel wohl einmal luftigere Linien in den Firnis der Kupferplatte einschneiden kann, wird das Messer des Holzschneiders ganz andere Formen schaffen.

So hat nach und nach Nieuwenkamp, dessen Zeichenkunst anfangs den Charakter seiner Holzschnitte stark beeinflusste, wohl auch geleitet von seinen Reiseeindrücken in Indien und veranlaßt durch die starken Gegensätze von Licht und Schatten, die er dort wahrnahm, die Formen immer „größer und breiter“ gesehen.



J. G. Veldheer, Porträt

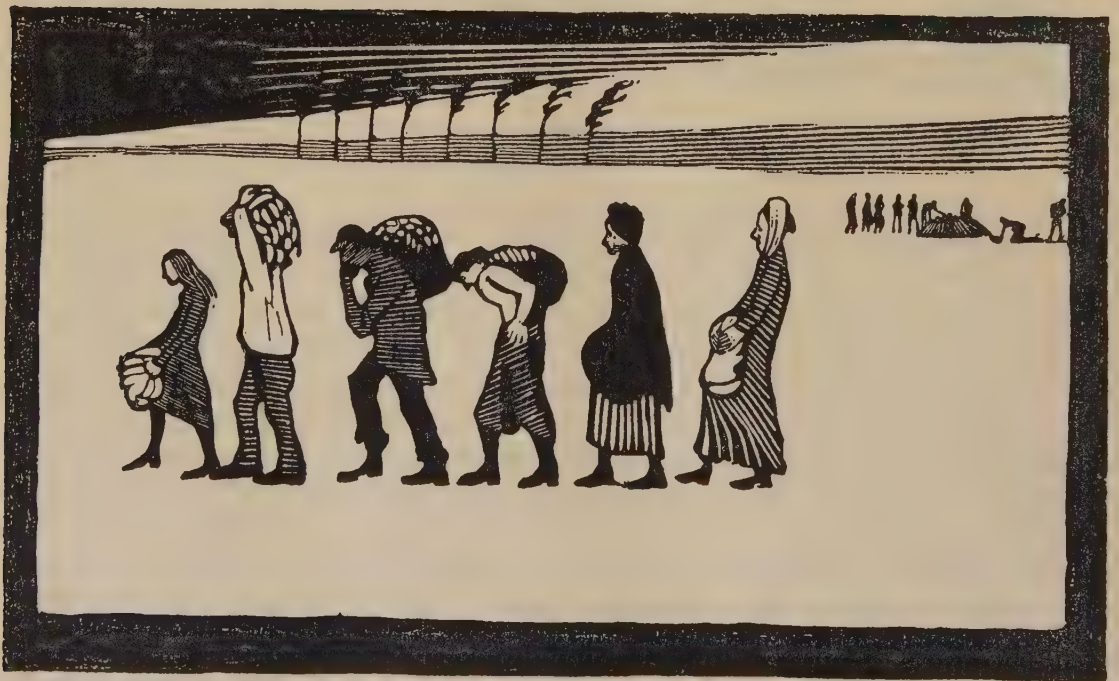
Allmählich bekommt freilich der Holzschnitt einen eigenen Charakter, den ein Spiel von Hell und Dunkel kennzeichnet; die Zeichnung wird von Schatten beherrscht, welche die Umrisse bilden. Das Malerische verschwindet; an seine Stelle tritt das Dekorative.

Betrachten wir die Holzschnitte von Mesquita, seine Tiere und Pflanzen, so finden wir bei ihm die Formen in Schwarz und Weiß hart nebeneinander, ohne daß der Künstler nach einem Übergang in der Schattierung oder nach einem malerischen Effekt gestrebt hätte. Nur die Zeichnung von Pelz oder Gefieder bringt eine Abwechslung in die scharf beobachteten Tierfiguren. Er strebt in seiner Komposition nach dem Einfachen und Charakteristischen; er gibt nicht einen bestimmten „Fall“, sondern das „Allgemeine“, alles Zufälligen entkleidet und gleichsam auf die einfachste, aber bezeichnendste Form zurückgeführt.

Im Gegensatz zu der früheren realistischen Kunst, welche die Wirklichkeit wiedergeben wollte, wird die moderne Kunst, die Malerei, Bildhauerei und auch die Holzschnidekunst synthetisch, zusammenfassend, und dabei wohnt ihr meistens ein symbolischer Gedanke inne.



Jan Wittenberg, Schlafendes Kind



Dirk Nijland, Smokkelaars



J.Mankes, Wayandotte



F.J. de Mesquita, Zebra



H. Voskuil, Akt

Wir sehen dies an den Werken von Essers, Wenckebach, Weijland und von vielen anderen. Es ist der Geist unserer Zeit, der mehr den Kern der Sache als die äußere Form sucht. Aber trotz dieser allgemeinen Auffassung und trotz der Gebundenheit an die Technik verstehen es die niederländischen Holzschnittkünstler doch alle, ihrem Werk ihre eigne Persönlichkeit aufzuprägen.

Betrachten wir eine Anzahl moderne Porträtholzschnitte von Franken, Mesquita, Hilhorst, Veldheer u. a. oder Tierstudien von Mesquita, Schonk, Wittenberg, Mankes oder Figuren von Ten Klooster, Nijland, Van Oel, Cantré, Voskuil, so sehen wir, daß doch jeder in seinen Werken sich seinen eigenen Stil zu erhalten verstanden hat.

So versucht Essers nicht das illustrative Bild zu geben, sondern verwandelt dies in eine dekorative Komposition, worin das Schwarze und das Weiße sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigt haben. Die Linien und Flächen, aus denen er seine Komposition erbaut, sind wie durch den Schnitt des Messers gebildet, das ihnen eine notwendige Vereinfachung gibt. Wenckebachs Technik ist breiter und voller, er läßt mehr Schwarz stehen und schneidet die Widerscheinlichter weg, wodurch er die Umrisse seiner Figuren akzentuiert. Er hat einen derberen Strich und sieht mehr die große Masse als das Besondere und liebt die geschlossene Harmonie.

So sind die Figuren von Jan Schonk auch wieder etwas weniger „dogmatisch“, möchten wir sagen, als die von Mesquita, etwas eleganter und dekorativer, während diese die Kernformen in Haltung und Gebärde geben.

Der jung verstorbene Maler und Holzschneider Jan Mankes, der eine besondere Vorliebe für das reine Handwerk besaß, kennzeichnete seine Tiere durch die richtige Art und Weise, wie er die Technik anzuwenden verstand, sei es bei den Augen auf den Federn eines Perlhuhns oder bei den Stacheln eines Stachelschweins. Seine zartempfindende Naturbetrachtung ließ ihn das Starre des Holzschnittes meiden.



B. Essers, „De intocht“

Innig verwandt mit Mankes ist Jan Wittenberg; auch er ist Zeichner und Maler, was ihm bei seinem graphischen Werk zustatten kommt. Während seine Linien geschmeidiger sind als die der anderen, läßt er sich doch nicht zur Nachahmung malerischer Effekte verführen, sondern bleibt völlig innerhalb der vom Holzschnitt gestellten Grenzen.

Ein merkwürdiger Holzschnneider ist Hans Beers, der seine Zeichnung fast völlig aus dem Schnitt seines Hohlmeisels aufbaut. Wir können bei jeder vertieften Linie, bei jedem Lichtfleck dem Stich des Meisels folgen. Und wenn er auch bis zu einem gewissen Grad in seinem Werk Realist bleibt, so transponiert die Technik seine Zeichnung doch zu einem reinen Holzschnitt.

Jan Weijland dagegen bildet mit großem Ernst und großer Einfachheit seine Kompositionen in ebenen, schwarzen Flecken und geraden, dünnen Linien. Es sind keine Erinnerungen an die Wirklichkeit, sondern Gedanken, die er bildlich darstellt, Zusammenfassungen, welche er zu schönen Verteilungen von Schwarz und Weiß verarbeitet.

Dirk Nijland ist, wenn auch auf etwas andere Weise als Hans Beers, gleichfalls ein Holzschnneider, der ganz von der Technik ausgegangen ist. Freilich ist er von Haus aus der Schwarz- und Weißkünstler, der Gefühl für die Linie, den Umriß, die Silhouette und die Ebene hat. Er hat Neigung zum Humor, der ihn in ernsten und tragischen Fällen doch das Eigentümliche und Komische oft bemerken läßt. Und dabei weiß er als Holzschnneider den Fall auf das Bezeichnendste zu konzentrieren. Er sieht, was eigentlich das Wesentliche in Figur oder Situation ist und betont dies, wo es nötig ist, während er sich darüber hinaus völlig von seiner Technik führen läßt.

Ten Klooster, der in Indien die starken Gegensätze und den üppigen Pflanzenwuchs beobachtete, schuf aus diesen Eindrücken viele Holzschnitte, in denen die Silhouette vorherrscht; durch das Ausschneiden von Weiß versteht er für seine Figuren eine Umgebung zu schaffen. Jan Franken ist ein scharfer, linienfester Zeichner, der auch in seinen Holzschnitten die Linie vor dem Schnitt vorherrschen läßt. Bei ihm sehen wir keine spielerische Zufälligkeit, sondern eine sehr bewußte Gewißheit, die seinem Werk schon innewohnt, bevor er zu schneiden anfängt.

Van der Stok hat eine etwas geschmeidigere Linie, ist auch mehr dekorativ veranlagt, aber nicht weniger fest als Franken.

Einer der Jüngeren, dessen Werk sich durch Eleganz des Striches auszeichnet, ist Voskuil, der in einer einzigen, fein verfolgenden Kontur den Umriß einer Nacktfigur hinzuschreiben weiß. Er verfügt über eine Feinfühligkeit für die kleinen Nüancen, welche gerade dem Modell das Charakteristische verleihen.

Ein anderer junger Künstler, der sich mehr auf das Stadtbild beschränkt, ist Cor von Oel, der, obwohl er sich völlig auf die Technik beschränkt, doch eine gewisse malerische Freiheit in seinem Werk beizubehalten weiß. Außerdem möchte ich noch Eekman nennen, der in seinen Holzschnitten „das Lebensgeschehen“ geben will; es sind die Armen und Stiefkinder des Glückes, die schwerarbeitenden armen Hascher und Schlucker mit großen Händen und Füßen, deren düstere Gesichter er aus dem Druckstock hervorzaubert. Sein Werk ist voller Überzeugung, es ist rassig, aber seinen Bildern fehlt infolge der ungleichmäßigen Verteilung von Schwarz und Weiß bisweilen das Übersichtliche.

Noch viele andere, jüngere und ältere Künstler ließen sich nennen, ich denke an Bezaan, Lebeau, van Starrenberg, Hilhorst und mehrere andere –, denn wie in Deutschland und Belgien wird auch in Holland heutzutage die Holzschneidekunst als eine selbständige Kunst geübt. Bisweilen ist es nur eine Abwechslung während anderer Arbeiten, wenn ein Maler sich daran macht, in strengen Linien und ebenen Flächen seine Eindrücke festzulegen, aber bei vielen jüngeren Künstlern ist die Schaffung von Schwarz-Weißzeichnungen die einzige oder wichtigste Weise der Äußerung. Sie haben mehr Empfinden für die Linie und Fläche als für die Feinheit der Farbengegensätze; sie sind mehr Zeichner als Koloristen, und gerade sie sind selbstverständlich die besten Holzschneider.

Sie sehen gleichsam in der sie umgebenden Natur, in den Landschaften, den Tieren, den Blumen, den Menschen schon den Holzschnitt, den sie davon machen werden, und mit Rücksicht auf den Charakter des Holzschnittes werden sie sich Gegenstände mit starken Gegensätzen wählen. Sie werden Schneebilder oder Landschaften unter starkem Sonnenlicht vorziehen und für das Porträt die starke Beleuchtung des Kunstlichts wählen, in der eckige und charakteristische Schatten entstehen. Das Detail wird dann vereinfacht; die großen Formen werden bestimmter hervorgehoben; das Bild wird so auf das Charakteristischste zurückgeführt.

Und darin nähert sich die Holzschnittkunst der modernen Malerei, die auch nach „Zusammenfassung“ strebt, und gerade deshalb ist der moderne Holzschnitt in noch höherem Grade als irgend eine andere graphische Technik eine so reine Äußerung unserer Zeit.

Vielleicht bedingt durch ökonomische Ursachen hat der Holzschnitt sich immer weiter entwickelt im Anschluß an den Geist, der die moderne Malerei beherrscht. Wir sehen deshalb in unserer Zeit auch ein unverkennbares Wiederaufleben des Holzschnittes als selbständige Kunstäußerung, die in ihrem Wesen anders geartet, aber deshalb nicht unbedeutender ist als die Radierung, nicht unbedeutender als das Gemälde. Der Holzschnitt hat sein eigenes Gebiet; seine Technik bietet eigene Möglichkeiten und Schwierigkeiten, und in diesem Sinne sollen wir ihn betrachten und auch schätzen.

LUDWIG KOZMA ALS BUCHKÜNSTLER

VON EMERICH KNER



Diese Studie soll die buchkünstlerische Tätigkeit eines Mannes zusammenfassend darstellen, der im Auslande, besonders aber in Deutschland, in erster Linie als Architekt bekannt ist. Seine buchkünstlerische Arbeit soll als Ausstrahlung einer Persönlichkeit bewertet werden, wie ja das Lebenswerk eines Künstlers immer nicht anders einzuschätzen ist, wenn wir es auch in seine Zeit und in sein Milieu einstellen müssen, um die Grundlagen einer richtigen und gerechten Bewertung gewinnen zu können. Daß wir bei Kozma die Bedeutung seiner Persönlichkeit ganz besonders betonen, hat aber gewichtige Ursachen. Als erste nennen wir die Tatsache, daß Kozma, wie nur wenige Künstler heute, immer bestrebt ist, auch die geringste Arbeit, welche er unter seinen eigenen Gesichtspunkten herstellen darf, in allen ihren Beziehungen zu erforschen und sowohl in der Konzeption wie in der Ausführung mit der gleichen Intensität durchzubilden. Er untersucht nie das Verhältnis der Aufgabe zur aufgewendeten Zeit und Energie. So sehr er auch versteht, die Forderungen der Technik, der Wirtschaftlichkeit und der praktischen Brauchbarkeit abzuwägen und gleichmäßig geltend zu machen, so wenig nimmt er Rücksicht auf sich selbst. Er kann nicht eher mit der Arbeit aufhören, als er eine seinem Gefühl nach endgültige Lösung, welche dem jeweiligen Reifezustand seines Stils voll und ganz entspricht, gefunden hat. Wenn man seine Arbeitsmethode beobachtet, stellt man alsbald fest, daß dieser Mann immer aufs Ganze zielt, daß er unfähig ist, anders als organisch zu denken. Er gibt sich nie mit einer einzigen, herausgegriffenen Einzelheit ab, er kann sie nur in Bezug aufs Ganze bewerten. Wenn er mit einem Teil des geplanten Werkes unzufrieden ist, streicht er ihn nicht, sondern skizziert sich immer gleich das Ganze neu; denn er kann diese Einzelheit nur ins Ganze eingeordnet neu aufzeichnen. Seine Werke wachsen wie Pflanzen oder organische Lebewesen, deren Entwicklungsstadien wie in Zeitlupenaufnahmen festgelegt sind. Eine Skizze zeigt immer ein Stadium nach dem anderen, das nicht nur in einer Einzelheit vom vorhergehenden abweicht, sondern das in den inneren Zusammenhängen geändert und weiterentwickelt ist. Man sieht dann am Ende der Skizzenreihe ein Werk, das naturnotwendig das werden mußte, was es ist; die Einzelheiten fügen sich mit einer Selbstverständlichkeit ins Ganze, daß man über die ihnen zugeteilte Rolle oder über ihre Einstellung und Betonung überhaupt nicht diskutieren kann. Zu dieser Arbeitsmethode ist Kozma eben dadurch gelangt, daß er immer und unermüdlich seine ganze Persönlichkeit einsetzt und stets zuerst die Prinzipienfragen der jeweiligen Aufgabe entscheidet. Er hat sich selbst dazu erzogen, zuerst in Gedanken, oft noch an der endgültigen Fassung oder Detaillierung einer früheren Aufgabe arbeitend, das Problem in allen seinen

Beziehungen klarzulegen und nur dann zum Bleistift zu greifen, wenn er die Aufgabe klar erkannt und für sich in allen ihren Beziehungen festgelegt hat. Das tut er bei einem kleinen Signet wie bei einem stattlichen Monumentalbau. Seine unerschöpfliche Phantasie und sein unglaublicher, schöpferischer Formenreichtum bringen dann eine Idee zur Welt, welche fast fertig aus seinem Unterbewußtsein auftaucht, um durch sein für technische Einzelheiten außerordentlich empfindliches Gedächtnis, durch sein für die Eigenheiten der Werkstoffe hochentwickeltes Gefühl und durch sein an Aufgaben aller Art geschultes Auge sehr schnell die endgültige Form zu finden. Der größte und wichtigste Teil der Arbeit ist geleistet, bevor er sich an seinen Arbeitstisch setzt. Was dann folgt, ist ein tiefer, sinnlicher Genuß, ein Prozeß, wobei er seine bildnerische Kraft erprobt. Indem er das Verhältnis der Teile zueinander, das Gefüge der Komposition, die vielen, aus reicher Phantasie hervorströmenden feinen Details in einer Reihe von Skizzen abwägt, sammelt er sich einen Schatz an Erfahrung und schult seinen sicheren Geschmack, um diesen Erfahrungsschatz für spätere Aufgaben aufzuspeichern. Die Skizzen des Künstlers enthalten in unausgeführten Ideen, in Aufgaben, deren Ausführung aus irgendeinem Grunde scheiterte (die aber nichtsdestoweniger durchgedacht und künstlerisch zu voller Reife gebracht wurden), beinahe mehr, als wir an fertigen Werken von ihm kennen. Es ist ein tiefes, Ehrfurcht erweckendes Erlebnis, einen Blick in diese Werkstatt zu tun.

Die zweite Ursache, warum wir beim Buchkünstler Kozma die Persönlichkeit hervorheben müssen, liegt darin, daß die Buchkunst in seinem Leben und in seinem Lebenswerke eine überaus bedeutende Rolle spielt. Kozma ist eine echte Künstlernatur; er nimmt alles, was ihm das Leben bietet, mit offener Seele und tieffühlendem Herzen auf, verarbeitet alle Erlebnisse mit der Aufnahmefähigkeit, welche anderen Menschen nur in ihrer frühen Jugend beschieden ist. Er ist aber gerade so aufnahmefähig den Erlebnissen gegenüber, welche in den Schöpfungen der Kunst aufgespeichert sind, also gegenüber Erlebnissen, welche aus zweiter Hand kommen. Diese Aufnahmefähigkeit macht ihm das gesamte Gebiet der bildenden Künste wie der Literatur zugänglich. Er hat aber die gleiche Empfindlichkeit für die Probleme des ganzen Lebens und ein unbegrenztes Mitgefühl für seine Zeitgenossen, für seine Generation. Diese Fähigkeit hat ihm sehr früh die Welt der Bücher geöffnet; er hängt mit inniger Liebe an ihnen. Aber seine Ehrfurcht für geistige Schöpfungen eröffnete ihm auch sehr früh die große Erkenntnis, daß das Buch die Verbindung zwischen unserer Generation und der Vergangenheit darstellt und daß in ihm die gesamte Tradition der Menschheit aufgespeichert ist. Er wertet das Buch nicht nur als Werk des Schriftstellers, sondern als das Werk einer Epoche, einer Generation, eines Kulturkreises, aber auch als Industrieprodukt, als Erzeugnis des Formwillens seiner Entstehungszeit. So hat er schon als junger Kunstadept die Möglichkeiten herausgefühlt, welche in der Schaffung eines Buches als geschlossene Einheit liegen. Schon in seinen ersten Versuchen ist er bestrebt gewesen, jedes Buch als Einheit so zu schaffen, daß keine Einzelheit, nicht einmal die Art der Heftung seiner Kontrolle entzogen werden konnte. Da nun Kozma schon von seiner frühesten Jugend an ein inniges und unlösliches Verhältnis zum Buche gepflegt hat und da er seine fast unbändige Produktivität nie stilllegen kann und da es für ihn eine Naturnotwendigkeit ist, sich selbst täglich an selbstgestellten Aufgaben zu erproben, erwählte er sich die Buchkunst als

Tätigkeitsfeld neben seinem Hauptberufe. In allen seinen Lebensperioden, in denen er seine eigentliche Tätigkeit als Architekt aus äußeren Gründen einschränken oder zeitweise sogar ganz einstellen mußte, griff er zum Buche, um sich auf diesem Gebiete auszuleben. In diesen Perioden aber stellte er sich seine Aufgaben zumeist selbst oder verstand es, seine Ideen, sein Programm mit seinen Verlegern gemeinsam zu formen und sich die nötige künstlerische Freiheit zu sichern. In Perioden, welche durch eine lebhaftere buchkünstlerische Tätigkeit charakterisiert werden, stand er zumeist hinter einer abgeschlossenen Periode seiner Architektur. Diese Zeitabschnitte gehören also der Einkehr, der inneren Abrechnung; in ihnen vollzog sich zumeist ein Wechsel, eine Änderung seines Stils, ein Wandel in der Einstellung. Sie sind wichtige Stationen im Werden des Künstlers. Er zieht in solchen Zeiten das Fazit aus der vorhergehenden Periode seines architektonischen Schaffens, so daß also seine buchkünstlerische Tätigkeit gleichsam als Ergänzung, als die Kehrseite seines sonstigen Lebenswerkes betrachtet werden muß und wichtige Daten zum Verständnis seiner gesamten Persönlichkeit bietet. Die Erscheinung Ludwig Kozma muß aber nicht nur aus den schon angeführten Beziehungen bewertet werden. Er ist auch ein Mensch, ein Zeitgenosse, der die so wichtigen und merkwürdigen Jahrzehnte, welche unserer Generation beschieden waren, aufnehmend und schaffend miterlebte. Er stand mitten im Leben, da ja der Buchkünstler wie der Architekt nicht im Elfenbeinturme des *art pour l'art* schafft, sondern immer mit praktischen Möglichkeiten, mit in der Wirklichkeit wurzelnden Aufgaben der Zeit verbunden ist. Sein Leben und seine Entwicklung werden sogar von der besonderen Problematik seines Vaterlandes bildend beeinflusst. Kozma ist Ungar, er lebt in einem kleinen Lande, das jahrhundertlang der Schauplatz wilder Kriege zwischen westlicher, christlicher Zivilisation und asiatischem Barbarentum war. Nach dieser Epoche, die ein früher hochkultiviertes und fruchtbares Land fast zu einer Wüste machte, wurde dieses in eine politische Organisation einbezogen, welche ihr Bestehen auf eine Interessengemeinschaft mit der herrschenden Klasse und auf eine künstliche Arbeitsteilung der einzelnen Gebiete der Interessensphäre gründete. Die Industrialisierung des Landes wurde mehrere Jahrhunderte gewaltsam verhindert und beschränkte sich fast ausschließlich auf die heute abgetrennten Berggebiete. Die von Ungarn bewohnte Ebene wurde verurteilt, fast nur Agrarproduktion zu treiben. Dieses System verhinderte die parallele und gesunde Herausbildung jener Gesellschaftsschichten, welche die westliche Zivilisation charakterisieren, und verlangsamte die Entwicklung städtischer Lebensformen. Als nun das Land vor etwa einem halben Jahrhundert die Produktionsformen der modernen Wirtschaft annahm, entwickelte



Ludwig Kozma: Exlibris, 1908

sich schnell eine Kultur, welche auf den Grundlagen der kurzen Reformperiode der dreißiger und vierziger Jahre, einer großen Vergangenheit und einer an Talenten reichen nationalen Begabung, aber nach einer zwanzigjährigen Periode nationaler und politischer Unterdrückung nicht die organische Einheit zeigen konnte, wie sie die westlichen Staaten aufweisen können. Die dünne Oberschicht der Städte, die anfangs zumeist aus fremden Elementen bestehende, aber schnell ungarisch werdende Bürgerklasse, nahm mit einer beispiellosen Schnelligkeit und Selbstverständlichkeit westliche Lebensformen an; die Provinz aber blieb wehmütig an traditionellen früheren Lebensformen hängen. Daraus entstanden politische Gegensätze, welche dem Ausländer kaum verständlich sein können. Das moderne Leben zeigt ja in allen Ländern nebeneinander bestehende, aber einander entgegengesetzte Tendenzen, welche überall in stetigem Kampfe liegen. Dieser Gegensatz mußte aber in unserem Lande ganz besonders scharf sein. Um die Jahrhundertwende stand Ungarn mitten in Europa, eingezwängt in die Gesamtmonarchie, zwischen Slawentum und Germanentum, mit einer hochentwickelten kapitalistischen Wirtschaft, mit allen sozialen, wirtschaftlichen und geistigen Problemen des modernen Lebens da, welche aber noch durch die Problematik der nationalen Existenz und der Verzögerung der Lösung einiger anderer Fragen verschärft wurden. Diese Problematik aber wurde nur kleinen Kreisen bewußt; die sogenannte öffentliche Meinung nahm davon recht wenig Kenntnis. Die kleine Gruppe von Gelehrten und Künstlern, der enge Kreis von Politikern und Publizisten, der Wucht dieser Probleme einigermaßen bewußt, war nach allen Richtungen politisch wie geistig gespalten, befahlte sich und trug diese Kämpfe im eigenen kleinen Kreise aus, ohne ein eigentliches Publikum zu haben. Die Wellen aller modernen Bewegungen erreichten auch uns. Unsere jungen Schriftsteller und Künstler, an Talenten ihren europäischen Zeitgenossen voll und ebenbürtig, standen mit dem europäischen Geistesleben in enger Berührung. Sie besuchten die Kulturzentren des Auslandes. Wir finden Ungarn unter den Bahnbrechern des Impressionismus in Barbizon und eine Generation unserer Maler in Paris und München. Viele unserer jungen Dichter und Schriftsteller verbrachten ihre Sturm- und Drangzeit in Paris und kamen mit offenen Augen für unsere Probleme nach Hause. Auch konservative Kreise besuchten englische und deutsche Universitäten, lernten Sprachen, verfolgten die geistige Entwicklung Europas. Aber das alles war die Sache eines Kreises, dem das Interesse des Publikums fehlte; es fehlte das Echo, der Rückhalt, in der Buchdruckersprache kurz ausgedrückt: es fehlte die große Auflage. Wenn im Deutschland der 1900er Jahre moderne Verlagsunternehmungen und Zeitschriften auch nur ein kleines Publikum fanden, um wie viel kleiner mußten diese Möglichkeiten in unserem viel kleineren Lande unter den hier geschilderten Verhältnissen sein!

In diese Zeit, in dieses Milieu müssen wir uns unseren jungen Künstler hineindenken, wir müssen uns vorstellen, wie er mit offenen Augen und offenem Herzen ins Leben tritt, alle Probleme seiner Zeit und die besonderen seines Milieus an seinem eigenen Leibe fühlt, dabei aber verurteilt ist, für einen ganz kleinen Kreis gleichgesinnter junger Leute zu schaffen, fast ohne jede Aussicht darauf, auf breitere Kreise wirken, auf das Interesse größerer Massen eine Existenz gründen und die eigene Persönlichkeit durchsetzen zu können.

Da wir nun die inneren, natürlichen Gegebenheiten dieser Persönlichkeit und ihr Verhältnis zu ihrer Umwelt gezeigt haben, wollen wir an Hand einiger Lebensdaten Beispiele ihres

buchkünstlerischen Werkes geben, die geeignet sind, auch dem Fernerstehenden ein Bild der Entwicklung einer echten Künstlerpersönlichkeit, eines Ungarn zu geben, der dabei ein Vollbluteuropäer ist.

Ludwig Kozma ist im Jahre 1884 zu Kiskorpád im Somogyer Komitat geboren. Nachdem seine Eltern ihre Ehe aufgelöst hatten, verlebte er die Kinderjahre bei einem Onkel auf dem Gute Kozma-Pusztá, ebenfalls im Somogyer Komitate, südlich vom Plattensee. Da Ungarn verhältnismäßig langsam industrialisiert wurde, hat sich die Volkskunst, namentlich in den Gebieten, welche abseits der großen internationalen Handelsstraßen, abseits der Städte und ihrer Jahrmärkte lagen, viel länger in ihrer Originalität erhalten als sonstwo in Europa. Das Somogyer Komitat und namentlich Kozma-Pusztá sind außerordentlich reiche Fundorte einer originellen und hochentwickelten Volks- und Hirtenkunst. Ludwig Kozma stand mit dieser Volkskunst in seiner frühen Jugend in stetiger und lebendiger Berührung und bewahrte bis heute ein tiefinniges Verständnis dafür. Die Mittelschule besuchte er in Kaposvár und Raab, kam dann auf das Polytechnikum in Budapest, wo er auch ein Semester in der graphischen Klasse der Kunsthochschule verbrachte. Er zeichnete viel und gerne; sein erstes graphisches Werk fiel in diese Zeit. Seine Mitschüler am Polytechnikum gründeten ein kleines Witzblatt mit dem Titel „Der erfrorene Musiker“, und Kozma schuf Titelblätter und Buchschmuck dazu. In diesen Jahren lebte er in einem kleinen Kreise junger Studenten, welcher sich intensiv mit philosophischen und literarischen Problemen der Zeit beschäftigte. Kozma nahm an diesen Diskussionen Teil. So wurde er über alle geistigen Strömungen der Zeit informiert und nahm diese Eindrücke in sich auf.

Im Jahre 1907 diente er sein Freiwilligenjahr als Artillerist in Przemyśl und sandte aus dem Exil an seine Freunde lange Briefe, welche auf Büttenpapier sorgfältig geschrieben, mit Rahmen, Initialen, Titel versehen und stilgerecht geheftet waren. Teile dieser Arbeiten erschienen schon damals in einer führenden Kunstzeitschrift. Sie zeigen den kunstgewerblichen Stil jener Zeit, weichen aber von ihr insoweit vorteilhaft ab, als die Handschrift des Künstlers und die mehr geschriebene als gezeichnete Art der Ornamentik sie zu organischer Einheit verschmelzen.

Ins Zivilleben zurückgekehrt, schloß er sich einer jungen Künstlergruppe an, welche der damals herrschenden europäischen Strömung gemäß sich von unserer „überlebten und raffinierten“ städtischen Kultur abwandte und neue Quellen des Inhaltes und der Form suchte. Die Leiter dieser Bewegung waren Künstler, die sich teils an die englischen Präraffaeliten, teils an Tolstoi anlehnten und nach dem Beispiel nordischer Kunstströmungen ornamentale Formen der Volkskunst aufnahmen und bearbeiteten. In der Architektur suchten sie die Ergebnisse der englischen Wohnkultur und die ungarische Bauernkunst zu verschmelzen. Kozma wuchs sehr bald aus dieser Richtung heraus, gerade weil er diese verschiedenen Elemente nicht als Äußerlichkeiten aufnahm, sondern zu ihrem Wesen vorzudringen suchte. Er verbrachte einen Sommer in Kalotaszeg, in einer Gegend Siebenbürgens, die, in einem Tale eingeschlossen, eine Gruppe von Dörfern vereinigt, welche eine sehr interessante und reiche Volkskunst viel länger als sonstwo rein bewahrte. Diese sehr begabte, kleine Volksgruppe löste die architektonischen Aufgaben, die sich für die eigenen Bedürfnisse ergaben, mit einer außerordentlichen Findigkeit, mit Hilfe der gegebenen Baustoffe; sie besaß damals

noch eine eigentümliche, ganz besonders farbenprächtige Ornamentik und fertigte ihren Hausrat in allen Techniken selbst an. Die Mode, welche damals der Volkskunst sehr günstig war, hielt lange vor; aber die meisten Architekten verwendeten nur die äußeren Formen, die sogenannten „Motive“ jener Zeit, während dieses Studium für Kozma große, fürs Leben ausreichende Erfahrungen gab.

Da für eine praktische Bautätigkeit kaum Aussichten für ihn vorhanden waren, verwertete Kozma einen Teil dieser Erfahrungen und Eindrücke in Zeichnungen. Er kommt mit jungen Schriftstellern der damals noch jungen ungarischen sozialistischen Bewegung in Berührung. Aber die Eindrücke häufen sich. Junge Künstler bringen junge Kunst aus Paris. Andreas Ady, unser größter moderner Lyriker tritt auf und übt einen ungeheuren Einfluß auf unsere progressive Jugend aus. Kozmas junge graphische Kunst zeigt alle diese verschiedenen Elemente. Sie zeigt Architekturen, welche er nur in seiner Phantasie bauen durfte, sie zeigt ornamentale Formen der ungarischen Volkskunst, die er sich immer mehr zu eigen macht und die er immer organischer verarbeitet, indem er von der direkten Darstellung von Architektur und holzgeschnitzten Bauelementen zu einer aus den Originalmotiven gebildeten eigenen Ornamentik vorgeht. Es tauchen dann in seinen Zeichnungen, die früher fast nur leblose Gegenstände und Landschaften enthielten, Figuren und figurale Kompositionen auf, welche zumeist an Erlebnisse sozialer Art, später auf solche persönlicher Art hinweisen. Diese Elemente kleidet er in eine Symbolik, die sehr stark von der Symbolik Adys beeinflusst wurde. Er schafft eine ganze Reihe Exlibris für Freunde, die Aufsehen erregen, dazu ganze selbstständige Reihen von Zeichnungen, wie z. B. das unveröffentlichte Buch „Die große Sonate“, welches im Jahre 1910 im Hagenbund in Wien ausgestellt war. Eine Zeichnung aus dieser Reihe ist auf Seite 314 reproduziert. Im Jahre 1908 erscheint sein Buch „Die letzten Träume“, in originellem, selbstentworfenem Pappband, damals ungewohnt schön und künstlerisch ausgestattet, das in einem kleinen Kreis sehr stark wirkte. Im Titel deutete er an, daß er die Zeit dieser Phantasien als abgeschlossen betrachten und nun ins praktische Leben hinaustreten möchte. Im nächsten Jahre veröffentlichte er ein Büchlein mit 30 Exlibris, das ebenfalls schon durch seine originelle, selbstentworfenen äußere Hülle Aufsehen erregte. Er schuf für Titel und Vorsatzblätter interessante, dekorative Linoleumschnitte. Die Exlibris selbst zeigen einen reiferen Stil, als sein erstes Buch; sie übten damals durch ihre ausdrucksvolle Symbolik, ihre eigentümliche, an die Volkskunst angelehnte Ornamentik, und durch ihre elegante, viel einfacher gewordene Komposition eine große und nachhaltige Wirkung auf unsere Graphik aus. Ein Exlibris aus diesem Bändchen ist auf Seite 300 wiedergegeben. In diesem Jahre erschienen auch seine großen Illustrationen zu den Novellen des sozialistischen Schriftstellers Béla Révész, welche eine noch intensivere symbolistische Einstellung zeigen. In dieser ersten Periode sind seine Illustrationen immer gerahmt. Er schafft für die Darstellung eine imaginäre Fläche, worin ein sehr vereinfachtes, aber immerhin dreidimensionales Bild erscheint. Im Anfang füllt er diese Fläche, oder richtiger gesagt diesen Raum, ganz mit teils naturalistischen, teils aber sehr stark ornamental stilisierten Formen. Später entdeckt er den weißen Hintergrund, öffnet also den Raum nach der dritten Dimension, bis in die Unendlichkeit hin, wie es die beiden aus dieser Epoche wiedergegebenen Zeichnungen zeigen. Da unsere Drucker damals noch wenig für ähnliche Aufgaben geschult waren, stand

er selbst am Setzkasten, an der Maschine, half dem Setzer, Drucker und Buchbinder beim Experimentieren und erwarb so sehr früh eingehende technische Kenntnisse über die Buchherstellung. Er wollte schon damals keine Monotypien, keine raffinierten Handdrucke herstellen, er erzwang sich alle Möglichkeiten innerhalb der Technik des normalen Buchdruckes, so daß seine Werke ohne irgendwelche Schwierigkeiten und in den größten Auflagen hergestellt werden konnten. Im Jahre 1910 heiratet der Künstler, verbringt mehrere Monate in Paris und will sich nun konkreten Aufgaben des Lebens zuwenden. Er studiert dort Architektur und alles, was mit dem Begriff Werkkunst bezeichnet werden kann, so z. B. alte, besonders orientalische Möbel usw. Nach Budapest zurückgekehrt, trat er ins Büro des damals leitenden Architekten Béla Lajtha ein und errichtete mit ihm mehrere Bauten, welche großen Einfluß auf die ganze Entwicklung unserer modernen Architektur und überhaupt auf unser ganzes modernes Kunstleben ausübten. Es sind das monumentale Bauten, mit großen, einfachen und wuchtigen Maßen deren äußere, ornamentale Lösung unserem Künstler zufiel. Er vertieft sich in Technik und Materialkunde, erwirbt sich große praktische Kenntnisse und Sinn für werk- und materialgerechte Lösungen. Er arrangiert um diese Zeit die Ausstellung der Künstlervereinigung „Kéve“ (Garbe) und stellt selbst Graphik, Gemälde und seine ersten Möbel aus. Um diese Zeit entstehen seine ersten Bühnendekorationen. Im Jahre 1912 baut er ein großes Miethaus in der inneren Stadt von Budapest, das auch heute noch ein wichtiges Denkmal unserer modernen Architektur ist. In diesem Hause schuf er die Inneneinrichtungen einer Buch- und Musikalienhandlung für unseren größten Musikverlag Rózsavölgyi & Cie., und löste damit eine Aufgabe auf dem Gebiete der Innenarchitektur, welche damals bei uns noch ganz ungewohnt großzügig gestellt war; die Lösung machte aber auch großes und berechtigtes Aufsehen. Nun gründet er die „Budapester Werkstätte“ und stellt auf verschiedenen Ausstellungen Möbel, Möbelstoffe, Inneneinrichtungen aus und gewinnt mehrere Preise. Als Anerkennung dieser Erfolge erhält er vom Ministerium ein Stipendium für eine ausländische Studienreise, die er dem Studium alter deutscher Bauernmöbel in Schleswig-Holstein und im Rheingebiet widmet. In dieser Zeit vereinfacht er seine Formen, bringt seine Ornamentik in eine organischere Verbindung mit der Werkform und eignet sich eine gründliche Kenntnis aller mit der Möbeltischlerei



Ludwig Kozma: Buchschmuck, 1920–22

und der Innenarchitektur zusammenhängenden Techniken an. In dem Jahre 1914 bringt Alexander Koch's „Innendekoration“ die erste Sondernummer über die Budapester Werkstätte und Kozmas Innenarchitektur, welche im August, also schon im Kriege herauskam. Wie immer in Zeiten reger architektonischer Tätigkeit, schränkt er sein buchkünstlerisches Schaffen stark ein; er ist aber schon gesuchter Reklamegraphiker, entwirft Plakate usw. und

erhält oft Aufträge für Buchtitel, wobei er sich aber mit dem Innern des Buches nicht beschäftigen kann. In dieser Zeit wendet er sich von der Figur und der Symbolik ganz ab, er baut seine Titelblätter ganz aus Schrift und Ornamenten auf, die ihre Motive aus der Volkskunst schöpfen. Er bildet sich immer einen Rahmen, der oft als Gerüst wirkt, und bringt in die so abgegrenzte Fläche seine Komposition, die große Ornamentmassen nach tektonischen Gesetzen, aber immer nur in zwei Dimensionen aufbaut. Sehr oft taucht als Grundmotiv der Baum auf, der immer stark stilisiert und im Sinne bester Volkskunst durchgebildet ist. Seine Farbenakkorde sind sehr einfach und sehr gut abgestimmt, in vielen Fällen schon damals freier, lebhafter und freudiger als die flauen, zaghafte Akkorde jener Zeit. Ein Beispiel aus dieser Epoche zeigen wir auf Seite 313.

Kozma ist nun ein bekannter Künstler. Wenn er auch vorläufig nur in gewissen, progressiv eingestellten Kreisen ein Publikum gefunden hat, so kann man doch feststellen, daß er sich allmählich durchgesetzt hat und auch offiziell anerkannt worden ist. Er wurde als Lehrer der



Ludwig Kozma: Buchschmuck, 1920–22

Klasse für Innenarchitektur an die Städtische Gewerbe-Zeichenschule in Budapest berufen. Nun bricht der Krieg aus und bringt in unserem armen kleinen Lande fast alles zum Stillstand. Im Jahre 1915 wird fast ein Drittel des Landes im Norden von den Russen besetzt; im Jahre 1916 ganz Siebenbürgen von den Rumänen; die Ebene wird zum Aufmarschgebiet; alle Transportmittel und Transportwege werden vom Krieg okkupiert. Der Künstler rückt am ersten Tage ein und verbringt die Kriegsjahre mit den Unterbrechungen der alljährlichen kleinen Urlaube an der Front bei seiner Batterie. Nach einer Periode starker architektonischer Tätigkeit kommt eine Periode großer Erlebnisse anderer Art, aber auch die der großen Einkehr, die den Künstler wiederum zu einer neuen Station seiner Entwicklung bringt. Er hat später das Glück, lange in stillen Stellungen zu liegen, er regt sich wieder, sucht wieder Betätigung: es entstehen seine Bilderbücher für seine beiden kleinen Töchter. Er hat nichts

als Papier und die Meldebleistifte des Artillerieoffiziers, keine konkreten Aufgaben, keine Werkstatt, keinen Werkstoff, nur die Seele, welche sich auch in dieser Zeit ohne Rast und Unterbrechung die Wege der Weiterentwicklung sucht. In dieser farbigen Phantasiewelt tauchen alle die Dinge auf, die dem Künstler teuer sind. Keine Spuren des Krieges, keine der Probleme, die der Krieg aufwarf, die wir aber damals, mitten in den Ereignissen stehend, nicht bemerken konnten. Es entstehen farbige Innenräume, welche das Heranreifen einer ganz neuen Raumauffassung zeigen, Möbel, die ganz der Ausdruck ihrer Funktion sind und den Menschen fast einladen, sie in Gebrauch zu nehmen, Gebäude, die wie organische Lebewesen oder wie Pflanzen wirken, umgeben von einer Natur, welche oft die strengen Formen dieser Gebäude und Möbel zeigt, und mitten in dieser phantastischen, farbigen Welt die Figuren der verlassenen Frau und der Kinder, nicht als Staffage, sondern als der sichtbar gewordene innere Sinn der Räume selbst. Von den zwei großen Bilderserien erschienen später einige in Nachkriegsnummern der „Innendekoration“ und an anderen Orten, eine Serie aber vollständig, in Fünffarbendruck von der Firma Isidor Kner in Gyoma ausgeführt, im Verlage Szacelláry in Budapest, später mit deutschem Begleittext bei Georg W. Dietrich in München unter dem Titel „Kabäuschens Traumreise“. Ein charakteristisches Bild des eben genannten Werkes zeigen wir in den Originalfarben auf Seite 326. Im dritten Kriegsjahre endlich regt sich das unglückliche Land, der heimatliche Boden ist überall vom Feinde befreit, die Presse erholt sich, das geistige Leben scheint wieder zu erwachen. Im Jahre 1917 bringt ein gemeinsamer Freund den Künstler mit der Buchdruckerei Isidor Kner in Gyoma in Verbindung. Da die Firma gerade ihren Buchverlag neu organisiert, bietet sich dem Künstler eine neue, würdige Aufgabe. Er soll das Buch von Béla Balázs: „Sieben Märchen“ illustrieren. Die Zeichnungen entstehen im Winter 1917 im stillen Winterquartier in den Schneebergen Siebenbürgens, an der rumänischen Front. Auf den Seiten 315, 316, 317 zeigen wir Titel und zwei Probeseiten des Buches, das durch die starke und in Ungarn bisher ungewohnte Betonung des Zusammenhanges zwischen Zeichnungen und Typographie großes Aufsehen erregte. Es sollte der Ausgangspunkt zu einer neuen buchkünstlerischen Periode des Künstlers werden. Im Jahre 1918 kann er einen Monat im Hinterlande auf Urlaub verbringen. Diese Zeit wurde eingehenden Besprechungen zwischen Künstler und Drucker gewidmet. Es wird festgelegt,



Ludwig Kozma: Buchschmuck, 1920–22

daß man in Zukunft nur eine Reproduktionstechnik verwenden dürfe, welche die Einzelformen der Darstellung mit den gleichen technischen Mitteln herausbildet, wie die der Schrift gebildet sind, und welche mit dem Text zusammen gedruckt werden kann: und diese ist der Holzschnitt. Als erste Probe wird der Almanach des Verlages für 1919 bestimmt. Der Künstler findet eine Zeichentechnik, die es ihm ermöglicht, durch Verwendung weicher Bleistifte



Ludwig Kozma: Buchschmuck, 1920–22

auf rauhem Pauspapier seine Intentionen bei jedem einzelnen Strich dem Holzschneider, der für diese damals ganz neuen Aufgaben gesucht und erzogen werden mußte, mitzuteilen. Der Versuch gelingt. Aber der politische Zusammenbruch des Landes kommt und macht die Fortsetzung der Arbeit wieder unmöglich. Noch zu Weihnachten 1918 erscheint ein kleines Märchenbuch von Béla Balázs, das farbige Titel, Vorsatzblätter und Illustrationen des Künstlers enthält und vom Verlage Kner nur unter den größten Schwierigkeiten auf schlechtem Material herausgebracht werden konnte. Zwei Illustrationen dieses Büchleins zeigen wir auf den Seiten 320 und 321 in den Originalfarben. Als nun die Arbeit nach der Revolution und der feindlichen Besetzung des Landes wieder aufgenommen werden konnte, versuchte der Künstler unter großen Schwierigkeiten die Budapester Werkstätten zu neuem Leben zu erwecken. Die Produktion wird, wenn auch zunächst in kleinem Maßstabe, wieder aufgenommen, da aber die Bautätigkeit im ganzen Lande vollständig aufhörte, beschränkt sie sich nur auf Innenarchitektur,

hauptsächlich auf kleine Einzeilmöbel. Sobald der jenseits der Theiß liegende Teil des verstümmelten Landes von den Rumänen geräumt war, nahm der Künstler die Verbindung mit der Offizin in Gyoma wieder auf. Er und sein Drucker fühlen, daß man neue Wege einschlagen, anstatt individueller Gesichtspunkte allgemeinere suchen muß. Das Buch ist für die großen Massen bestimmt, es kann nur wirken, wenn es auf breiter ethischer und kultureller Grundlage, mit bestimmten Zielen Allgemeingültiges bringt. Der Versuch von 1918 soll weiter ausgebaut, die Stetigkeit der Tradition wieder hergestellt werden, die im 19. Jahrhundert durch die Maschinenteknik unterbrochen wurde. Auf der Grundlage dieser wiederhergestellten Tradition soll dann nach neuen Zielen weitergebaut werden. Die Ereignisse, das Schicksal des Landes bestätigen das alles, und das Programm, das 1918 gefaßt wurde, wird nun aufgenommen. Zu Weihnachten 1920 kommen drei kleine Büchlein heraus, die altungarische Schwänke, Fabeln und Legenden aus dem 16. bis 17. Jahrhundert bringen, in altertümlicher

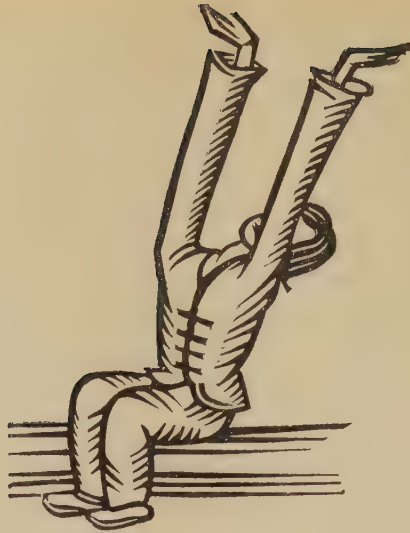
Sprache, aber in moderner Technik, in einem Stile, der die Innigkeit des Erlebens dieser Jahrhunderte und modernes Formempfinden mit starker Tradition vereinigt. Der Text wird in einer zeitlosen, klaren Antiquaschrift gesetzt; die Illustrationen werden im vollen Satzspiegel in Holzschnitt ausgeführt; Initialen, Kopfleisten, Schlußvignetten sollen unter Verwertung traditioneller Motive in genau typographisch-systematischer Form und Größe, nach dem Prinzip der beweglichen, immer wieder neu verwendbaren Schrift geschaffen werden. Vier Illustrationen dieser Büchlein zeigen wir auf den Seiten 318 und 319. Titel, Textseiten und die gesamte typographische Gestaltung entstanden auf Grund eingehender Studien alter ungarischer Typographie, in enger Zusammenarbeit von Künstler und Drucker; sie sollten zeigen, ob eine Rekonstruktion einer in der Zeit des Handdruckes entstandenen formalen Tradition in der Maschinenteknik möglich sei. Nachdem diese Möglichkeit erwiesen war, schritten Künstler und Drucker zu einer weiteren Phase des Programmes. Zwei große Buchreihen sollten herausgegeben werden, die etwa drei Jahrhunderte der Typographie (1550–1850) umfassen und an gleichzeitigen Literaturwerken nachschöpfen sollten. Der Versuch sollte zeigen, daß ein organischer Zusammenhang zwischen sprachlich-literarischer und typographischer Ausdrucksform jederzeit bestand. Der Künstler sollte ein Schmuckmaterial schaffen, das nicht Illustrationen, sondern typographische Bauelemente enthalten soll, welche nach Größe, Tonstärke, Dichte der Schraffur, Maßstab und Kompositionstendenz für die gewählten Texte, Formate, Papiere und Schriften abgestimmt, aber für die verschiedensten Ziele verwendbar sein sollten. Kozma nahm auch an der Gestaltung der Titelsatzkompositionen Teil, wobei ihm seine jahrzehntelangen Studien an schönen, alten Büchern zu Hilfe kamen. Die Texte besorgte der seitdem leider verstorbene hervorragende Literaturhistoriker und Schriftsteller Georg Király nach dem Gesichtspunkte, daß nur Werke gebracht werden sollten, welche bezeichnende Proben ihres eigenen Stils, aber auch heute lebendige Kunstwerte darstellen. Die Auswahl ergab ein Material, das den höchsten literarischen Anforderungen entspricht, auf den engen Zusammenhang der ungarischen Literatur mit der gesamten europäischen hinweist und dabei die Möglichkeit bietet, den Versuch einer typographischen Stilrekonstruktion an geschlossenen Einheiten durchzuführen. Der Künstler faßte die Aufgabe in architektonischem Sinne auf. Das Material, das er der Druckerei lieferte, bildet einen Schatz von etwa 250 Figuren, der einzig in der Welt dasteht und sich in langer Praxis als außerordentlich anpassungsfähig und von einer erstaunlich vielseitigen Verwendbarkeit erwies. Proben dieses Materials zeigen wir auf den Seiten 298, 304, 305, 306, 307. Das ganze Unternehmen wurde im Almanach des Verlages Kner für 1922 programmäßig begründet. Eine Darstellung dieses Programmes in deutscher Sprache, aus der Feder des Redakteurs, des Künstlers und des Buchdruckers, erschien nebst vielen Beispielen in der Weihnachtsnummer 1922 des Archivs für Buchgewerbe in Leipzig.

Vom Jahre 1917 an, besonders nach seiner Rückkehr aus dem Kriege, wurde der Künstler oft von anderen Verlegern mit buch künstlerischen Aufgaben betraut, wenn es ihm auch selten möglich war, die gesamte Ausstattung des Buches zu beeinflussen. Nach dem Kriege schuf er Buchschmuck und Illustrationen für den Verlag Amicus in Budapest, dessen Leiter Ladislaus Reiter dafür sorgte, daß die Werke des Künstlers in guter Ausstattung, in gutem Druck, auf gutem Papier und im Rahmen würdiger Typographie herauskamen. Im Jahre 1921

schuf Kozma für diesen Verlag die Illustrationen für eine Sammlung alter ungarischer Volksballaden, wovon wir zwei auf den Seiten 322 und 323 zeigen, dann ebenfalls für diesen Verlag Buchschmuck und Illustrationen für ein modernes Epos des Andreas Ady: „Margita will leben“. Titelholzschnitt, Umschlag und einige der die Kapitelanfänge bezeichnenden kleinen Holzschnitte dieses Werkes bringen wir auf den Seiten 320, 321, 324 und 325.

Die buchkünstlerischen Arbeiten dieser Epoche dokumentieren eine von den Vorkriegsarbeiten ganz entschieden abweichende Auffassung des Künstlers. Gerahmte, geschlossene Flächen und auch Figuren verwendet er nur noch bei Illustrationen, die er zumeist dem Satzspiegel des Buches anpaßt. Der so geschaffene imaginäre Raum wird mit einer Darstellung gefüllt, welche zwar plastisch, aber in der Schraffur immer so offen gehalten ist, daß jeder Strich separat zu sehen ist, also eine vollkommen graphische Wirkung ergibt. Diese Schraffur schließt sich nicht zu einer geschlossenen Fläche zusammen; ihre Tonstärke ist der Schrift des betreffenden Buches so angepaßt, daß die optische und psychische Einstellung des Betrachters immer die des Lesers bleibt. Dadurch wird die Einheit des Buches streng gewahrt. Der Stil der Darstellung ist traditionell, aber von einem sehr modernen, stark expressionistischen Einschlag. Der Buchschmuck aber ist unter ganz neuen Gesichtspunkten entstanden. Wie schon gesagt, sind es immer Bauelemente, die in der typographisch-architektonischen Komposition der Titel und Buchseiten ganz bestimmte Funktionen zu erfüllen haben. Je nachdem, ob diese Funktion das Abschließen, das Stützen, das Zusammenhalten usw. sind, zeigen die Stücke nach oben oder nach unten weisende Tendenzen, sind offen oder in geschlossene Formen komponiert. Motive und Stil der Darstellung schöpfen aus den Quellen, wie die Illustrationen, sind aber allen typographischen Anforderungen so angepaßt, daß sie im Satz so leicht wie die Schrift selbst verwendet werden können.

Ungefähr mit dem Jahre 1924 ist diese buchkünstlerische Zeitspanne des Künstlers abgeschlossen. Er löst sein Verhältnis zur Budapester Werkstätte, die bald ihre Tätigkeit einstellt, und beginnt eine selbständige Tätigkeit als Architekt, besonders als Innenarchitekt. Die künstlerischen Ergebnisse dieser neuen Epoche sind in verschiedenen Publikationen, so z. B. in acht Sondernummern von Alexander Kochs „Innendekoration“ und im großen Werke: „Möbel und Raumkunst von Ludwig Kozma“ (Verl. Friedrich Ernst Hübsch, Wien-Leipzig 1926) niedergelegt. Wir wollen sie flüchtig betrachten, da sich in ihnen wiederum eine Wandlung der Persönlichkeit Kozmas widerspiegelt. Beginnend mit dem Stile, der in den im Felde gezeichneten Innenräumen auftaucht, zeigen Kozmas Möbel und Innenräume eine Verinnerlichung der Auffassung. Die Einzelmöbel fangen an, ihre Funktion noch stärker, gleichsam expressionistisch zu betonen, dann gehen sie später ganz in diese Funktion auf, indem sie sich aus Einzelmöbeln zu kombinierten eingebauten Möbeln entwickeln. Die Form bewahrt anfangs noch viele traditionelle Elemente, die Ornamentik verarbeitet aber die aus der Volkskunst und aus dem oberungarischen Barock geschöpften Elemente, welche in der für den Verlag Kner geschaffenen Buchschmuckgarnitur eine so große Rolle spielen, mit neuen, ganz modernen Eindrücken und Empfindungen zu einer ganz persönlichen, äußerst ausdrucksvollen Ornamentik, die überall große Wirkung ausübt und viele Nachahmer findet. Diese Ornamentik paart sich mit den außerordentlich frischen, frohen aber einfachen Farbenakkorden Kozmas. Der Künstler erprobt sie in allen möglichen Techniken, überall



Ludwig Kozma: Buchschmuck, 1927

neue Wege und Möglichkeiten entdeckend und diese zu außerordentlichen Wirkungen ausnützend.

Neben seiner Innenarchitektur müssen wir seine reklamegraphische Tätigkeit erwähnen, die Reihe schöner Plakate und ganz besonders farbenprächtiger Packungen, so z. B. für die Bonbonnerie Floris und Perfumery Marvel, die das Problem der Packung von vielen neuen Seiten angriffen und viele prinzipiell neue, glückliche Lösungen brachten. Wie es der Künstler versteht, sich jede gewerbliche Technik zu eigen zu machen, ihre ganz speziellen Möglichkeiten auszubeuten, zeigt der Entwurf eines handvergoldeten Buchdeckels, den wir auf Seite 327 wiedergeben. Später wird diese Ornamentik immer spärlicher, die Formen werden einfacher und reifer, und der Künstler kommt an einem Punkt an, wo er schon einmal mit den besten seiner Vorkriegsmöbel stand, die, abgesehen von der Ornamentik, gerade so erstaunlich modern sind wie z. B. einige Häuser, die er vor dem Kriege gebaut hat. Er kommt zu einer Sachlichkeit, welche sich aus der Betonung der Funktion und der wohlgedachten, soliden Konstruktion zusammensetzt, die aber nicht so nüchtern wirkt, wie so viele Arbeiten moderner Künstler. Denn Kozma ging durch eine Schule, aus welcher er einen Sinn für Form und Farbe



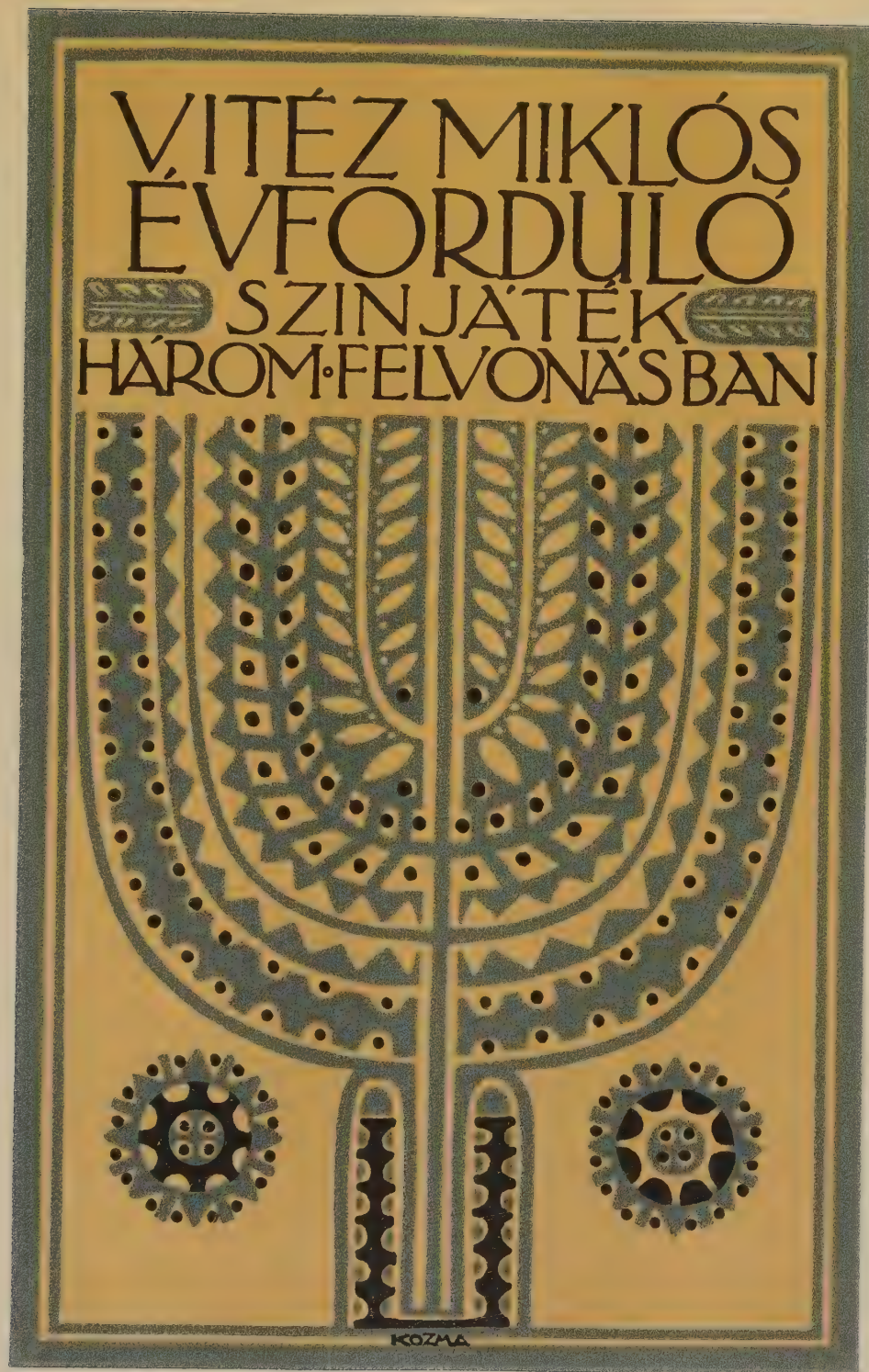
Ludwig Kozma: Buchschmuck, 1929

bringt, der nun ganz tief und reif ist. Die einfachen, aber wundervoll proportionierten Formen und Flächen seiner neuen Architektur und seiner neuen Möbel werden von ganz einfachen, aber prachtvoll abgestimmten Farbenakkorden belebt und bringen die Schönheit des mit großer Fachkenntnis und Überlegung gewählten und verwendeten Materials vollauf zur Geltung. Der Kozma von heute ist wiederum ganz neu, ganz zeitgemäß, aber doch der alte; seine heutige Kunst wächst ganz organisch aus der alten hervor und wäre ohne sie nicht denkbar. In dieser Zeit intensiver architektonischer Tätigkeit hat er in den Jahren 1927, 1928 und 1929 nur drei Gedichtbücher für Freunde illustriert. Diese aber zeigen, daß ihm das Problem des modernen Buches auch jetzt gegenwärtig ist, und lassen große Hoffnungen auf die Zeit setzen, in der er wieder einmal zu seiner alten Liebe zurückkehrt. Wie früher, vor dem Kriege, wenn er Gedichte illustrierte, greift er wieder zu einer eigentümlichen Symbolik, der er eine interessante Form und eine oft ergreifende Ausdrucksfähigkeit verleiht. Der Buchschmuck zeigt nun alleinstehende Figuren oder auch Kompositionen, die in keine gebundene Form gezwängt sind. Sie treten aus dem früher streng abgeschlossenen Raum auf die Fläche des Papiers heraus, auf dieselbe Fläche, die die Heimat der Drucktype ist. Die Art der Darstellung

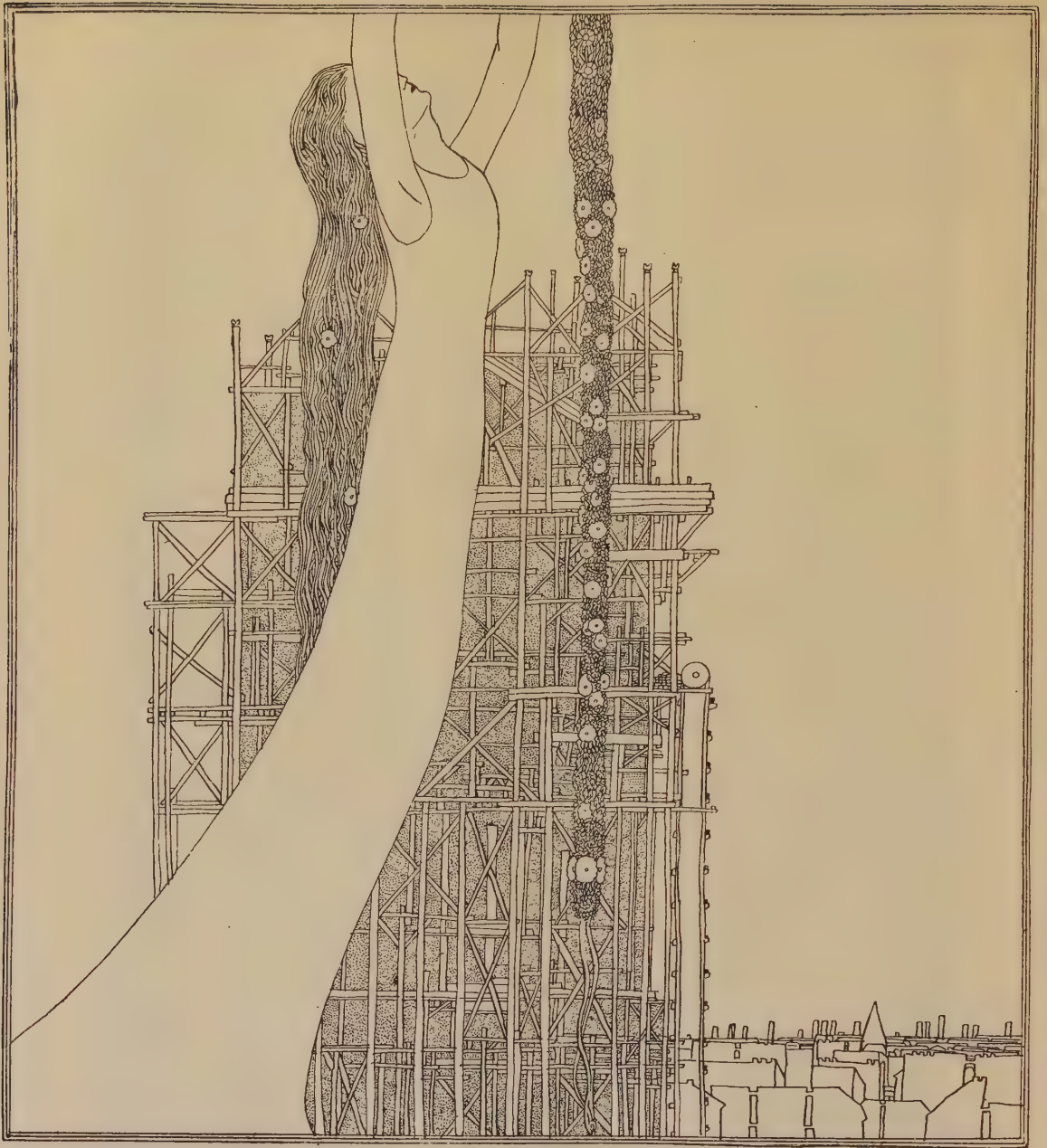
ist rein graphisch, sehr einfach und klar; der Stil ist an Volkskunst, an Tradition, aber auch an unserer modernen Empfindungswelt gereift. Einige Beispiele aus diesen Werken zeigen wir auf den Seiten 310, 311 und 312. Leider war es dem Künstler nicht möglich, eine Schrift nach seinem eigenen Wunsche zu schaffen; die Verhältnisse verhinderten, daß diese Bücher ganz nach seinen Gesichtspunkten durchgebildet, im Rahmen einer ebenbürtigen Typographie erscheinen. Daß er aber im gegebenen Falle diesen Rahmen nach ganz bestimmten Gesichtspunkten konstruieren würde, zeigt das Titelblatt des letzten Buches, das wir etwas verkleinert, aber in den Originalfarben auf Seite 328 bringen.

Wir wünschen dem Künstler, daß er noch viele Jahre auf seinem ureigensten Gebiete, auf dem Gebiete der großen und der Innen-Architektur schaffen und die selbstgestellten Aufgaben lösen kann. Er betrachtet sich selbst als einen Former neuer Lebensformen und ist von der Bedeutung seines Hauptberufes ganz erfüllt. Er denkt aber, wie wir bestimmt wissen, mit ebensolcher Ehrfurcht und genau so hohem Ehrgeiz an die Aufgaben, die die Buchkunst bietet. Wir wollen hoffen, daß er dieser nicht für immer untreu sein wird.





Ludwig Kozma: Buchumschlag, 1911.



Ludwig Kozma: „Die große Sonate“, Zeichnung, 1908.

BALÁZS
BÉLA
✦
HÉT
MESE



Ludwig Kozma: Buchumschlag zu Béla Balázs: „Sieben Märchen“, 1917.

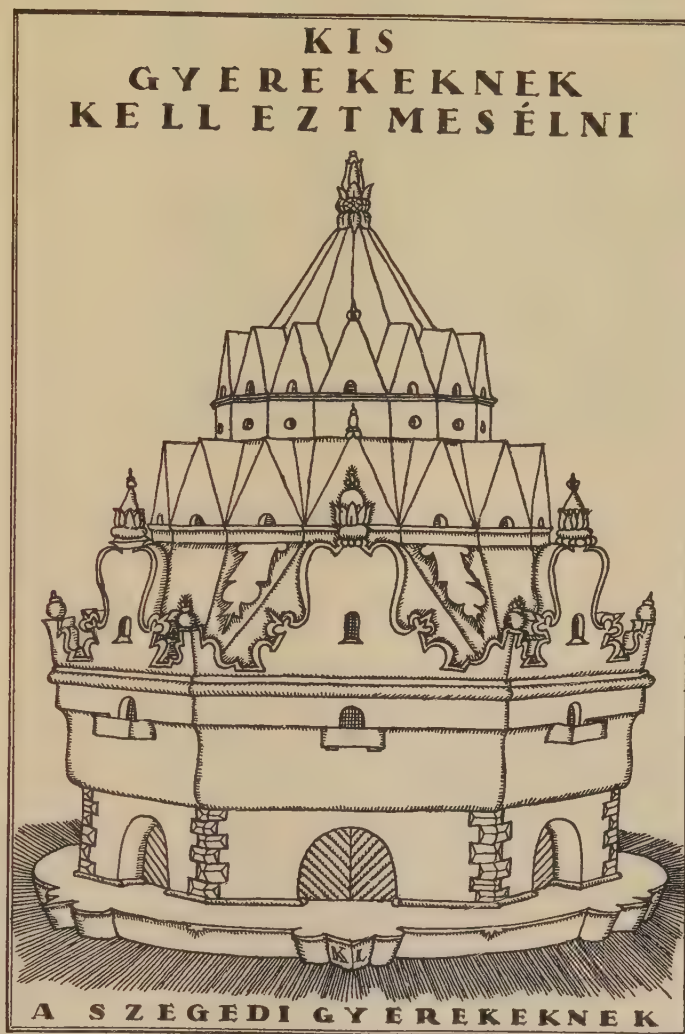


OL VAN, HOL
nincs

.. Odafennt
a havasban,
melynek ge-
rince szü zrő-
zsaszínt mo-
solyog, mikor
a völgyekbe
beleselkedik
és elindul az
este, ott van
egy mély do-

lina, annak is a fenekén egy tó. Jókora környé-
két is elkerülik az emberek, mert a havast tün-
dérek lakják. Az a tó pedig a közepén van és
abban lakik a Csend. Meredő sziklák elfogják a
szálló felhőt, hogy árnyékuk nesze ne hallassék
a völgyben; lent pedig szakállas vén fenyők áll-
ják körül a tavat, tárt karokkal nehéz zöld füg-
gönyöket tartván, hogy elfogják a csengő nap-
sugarakat. Nem rezdül azon a tavon soha egy
fodor és nap se éri azt máskor, hanem csak álló
délben, mikor egy szempillantásra megáll a világ
órája. Sötét violaszínű a tó tükre, hanem a fene-
kéről csendes biborizzás szivárogo fel, mert ott

118



Ludwig Kozma: Titelblatt zu Béla Balázs: „Sieben Märchen“, 1917.



Ludwig Kozma: Illustration zu altungarischen Fabeln und Legenden, 1920.



Ludwig Kozma: Illustration zu altungarischen Fabeln und Legenden, 1920.



Ludwig Kozma: Illustration zu altungarischen Fabeln und Legenden, 1920.



Ludwig Kozma: Illustration zu altungarischen Fabeln und Legenden, 1920.



Ludwig Kozma : Märchenillustration, 1918.



Ludwig Kozma : Illustrationen zu Andreas Ady : „Margita will leben“, 1921.



Ludwig Kozma : Märchenillustration, 1918.



Ludwig Kozma : Illustrationen zu Andreas Ady: „Margita will leben“, 1921.



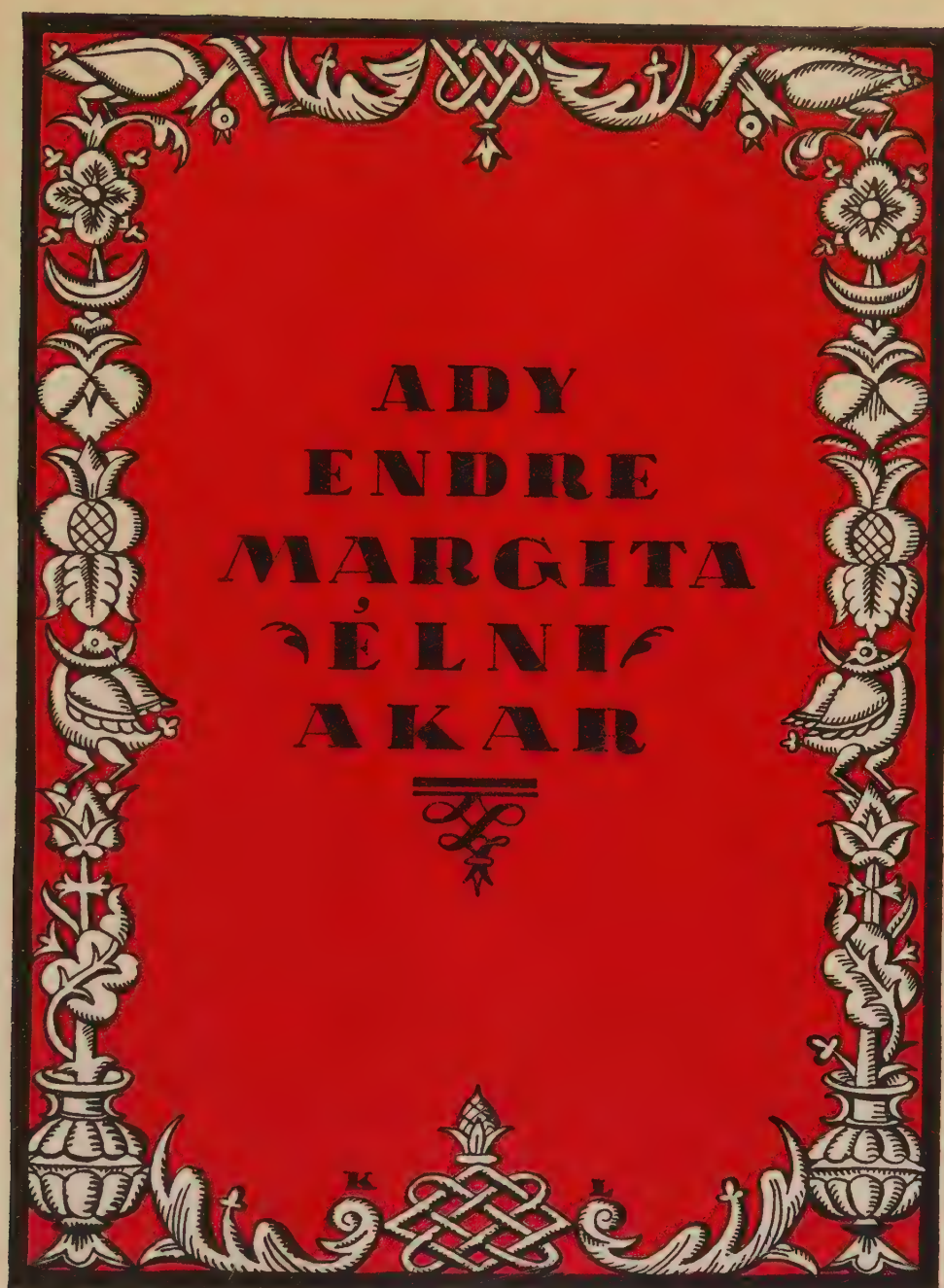
Ludwig Kozma: Illustration zu einer Sammlung ungarischer Volksballaden, 1920.



Ludwig Kozma : Illustration zu einer Sammlung ungarischer Volksballaden, 1920.



Ludwig Kozma: Titelholzschnitt zu Andreas Ady: „Margita will leben“, 1921.



Ludwig Kozma: Umschlag zu Andreas Ady: „Margita will leben“, 1921.



Ludwig Kozma : Märchenillustration, 1917.



Ludwig Kozma : Bucheinband in Handvergoldung.
(Ausführung : Elisabeth Kner, Budapest), 1927.



DIE TSCHECHISCHE SCHRIFTPRODUKTION

VON ARTHUR NOVÁK

Der Verfall der Antiquaschriften im 19. Jahrhundert war eine der vielen Ursachen, die den Niedergang der Druckkunst herbeiführten. Die Schönheit und Vollkommenheit des Buches lebt von der Kraft der Typographie. William Morris hat in seinen theoretischen Betrachtungen den Nachdruck vor allem auf eine gute, einfache, formreine und tadellos lesbare Type gelegt. Er hat selbst versucht, eine solche zu schaffen. Der Buchschmuck war nach seinen Grundsätzen für die Schönheit des Buches von nachgeordneter Bedeutung. Die typographische Renaissance auf dem Kontinent, die dieser mächtige Geist stark angeregt hatte, folgte ihm, hauptsächlich in der ersten Zeit, nur in der Anwendung der dekorativen Elemente; die Bestrebungen um die Veredelung des Buches suchten eine distinguierte Wirkung der Dekoration zu erreichen. Erst später begann man sich des grundlegenden Elementes, der Schrift, zu erinnern; dieser Prozeß verlief fast überall parallel, wo die Ideen Morris Wurzel gefaßt hatten, so auch in Böhmen, wo bereits im Jahre 1897 Zdenka Braunerová die Vermittlerrolle übernommen hatte. Diese kultivierte Künstlerin war von den Büchern des Engländers bezaubert, die in ihr Erinnerungen an alte tschechische Drucke, vornehmlich an Gebetbücher, wachriefen. Sie ließ sich freilich eher durch deren von der Tradition veredelten Schönheit und Wirkung beeinflussen als durch das Bewußtsein ihrer organisierten Harmonie und der gegenseitigen, ursächlichen Abhängigkeit der einzelnen Bestandteile von einander. Übrigens hätten auch die Produktionsverhältnisse in den Schriftgießereien und Druckereien um das Jahr 1900 jedwede Verwirklichung von Reformideen im Bereich der Schrift verhindert. Auch die tschechischen Buchkünstler, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu arbeiten begannen, kümmerten sich in ihren Buchausstattungen fast ausschließlich um den Schmuck. Einen merklicheren Einfluß auf die Gestaltung des Satzes übten sie erst später aus und dies nur innerhalb der Grenzen der in den Druckereien vorhandenen Vorräte an Schriftmaterial.

Zu einer sichtbaren Blüte des tschechischen schönen Buches kam es erst, als neue, nervigere Schriften in den Prager Druckereien Einzug hielten. Es waren dies vor allem englische und amerikanische Schriften (Cheltenham, Roycroft, Arlington). Eine Persönlichkeit hatte hier eingegriffen: Vojtech Preisig, ein Graphiker, ein Künstler. Einige Lettern bildete er um oder paßte sie den Bedürfnissen des Tschechischen an, das in seinem Alphabet eine Reihe von Buchstaben mit diakritischen Zeichen aufweist, die in anderen Sprachen nicht vorkommen. Bald darauf und bereits in größerer Zahl folgten dann Schriften der ersten deutschen Schriftkünstler Behrens, Tiemann, Ehmcke und Bernhard.

Ihren Einzug begleitete der Ruf nach einer eigenen Druckschrift. Die Künstler, die ihre Fähigkeiten dem schönen Buch widmeten, konnten nur mit den Schriften arbeiten, die in den Schriftkästen der Setzereien lagen. Es waren durchweg Schriften fremder Herkunft, die auf

der Grundlage fremder, abweichender Alphabete für die eigene Sprache konstruiert waren. Wenn die Schrift aus den Kästen die beabsichtigte Wirkung nicht erzielen konnte, zeichneten sie selbst was sie brauchten. Man findet solche Schriften auf Titelblättern, in Kolummentiteln, auf Buchumschlägen. Neben Preißig halfen sich auf diese Weise Jaroslav Benda, V. H. Brunner, Frantisek Kysela, Slavoboj Tusar. Mancher von ihnen hat maßgebend in die Erneuerung des Kunstgewerbes in der Tschechoslowakei eingegriffen, sei es nun auf dem Gebiete der Herstellung von Textilien und Glas oder dem der Wandmalerei, der Plakatkunst, des Buchdruckes und Einbandes. Was sie an Buchausstattungen geschaffen haben, konzentrierte sich, wie schon angedeutet ist, darauf, die einzelnen gegebenen Elemente des Buches zu einem Ganzen von distinguiertem Aussehen zusammenzustimmen. Die Gesetzmäßigkeit der Konstruktion und der Statik der Schrift war für sie – Preißig ausgenommen – und ihre malerischen Neigungen ein etwas abseits liegendes, wenn auch nicht völlig unbeachtetes Feld. Eine Reihe von Versuchen bestätigt das. Allen diesen Schriften haftet der Mangel des Dekorativen an, was ihre Verwendung als Brotschrift vereitelte. In Akzidenzien oder auf Plakaten erwiesen sie sich dagegen als wirksam.

Im Laufe der Jahre gelangten einige Künstler durch die Praxis dazu, in den komplizierten Organismus der Schrift einzudringen; sie erarbeiteten sich das Verständnis für das technische und zweckhafte Wesen der Druckschrift. Der systematischen Arbeit in dieser Richtung standen die engen wirtschaftlichen Verhältnisse und der schwache Unternehmungsgeist der graphischen Produktionszweige, vor allem der Schriftgießereien im Wege. Die einzige tschechische Schriftgießerei arbeitete, wenn man von einigen von Preißig entworfenen Fleurons absieht, nur nach fremden Mustern. Sie hatte zum Unterschiede von zahlreichen Schriftgießereien im Auslande, hauptsächlich deutschen und französischen, die auch mit dem Bewusstsein des Risikos eines Mißlingens berufene Künstler heranzogen, keine Ambitionen. Die Existenz der tschechischen Schriftgießerei war ohne Einfluß auf die Entwicklung der tschechischen Schriftproduktion. Was bisher geleistet war, ist das Verdienst der kleineren Betriebsschriftgießereien der „Politika“, der „Prumyslová tiskárna“ und der „Staatsdruckerei“ in Prag; sie zeigten Verständnis für das Zweckmäßige und gaben zugleich einen Beweis für ihren Opferwillen.

Die Verwirklichung der Bestrebungen, eine tschechische Druckschrift zu schaffen, begann mit einer rein technischen Episode. Der erste tschechische Druck trägt die Jahreszahl 1468. Im Jahre 1918 waren 450 Jahre vergangen, seit in Pilsen von einem bis heute unbekannt gebliebenen Drucker die „Trojanische Chronik“ als erstes tschechisches Buch gedruckt worden war. Der Verein der Buchdruckereifaktoren beschloß, das Jubiläum durch einen Nachdruck des seltenen Buches zu feiern, das nur in drei Exemplaren bekannt ist. Eine mechanische Reproduktion war ausgeschlossen. Für den Neudruck sollte die Methode des Buchdrucks mit beweglichen Lettern verwandt werden. Es gab aber weder Maschinen noch eingearbeitete Schriftschneiderspezialisten. Es wurden daher alle Buchstaben getreu nachgezeichnet, mühsam, aber genau ihre Stärke, Höhe und Breite festgestellt. Dann wurden diese 131 Buchstaben und Ligaturen in sechsfacher Größe unter ständiger Vergleichung mit dem Original aufgezeichnet. Nach den Zeichnungen wurden auf zinkophotographischem Wege Verkleinerungen hergestellt und auf vollen Fuß stereotypiert. Die fertigen Stereotypen

wurden in einzelne Zeilen zerschnitten und auf den Textkegel abgehobelt. Auch die Zeilen wurden in einzelne Buchstaben zerschnitten. Nach mühsamer Adjustierung und Kontrolle wurde mit dem Galvanisieren der Lettern in der Zeile mit den erforderlichen Zwischenräumen zwischen den Buchstabenbildern begonnen. Als die Kupferschicht hinreichend stark war, wurden die Zeilen von neuem in einzelne Lettern zerschnitten und in Zink eingegossen, worauf die Matrice durch Feilen hergerichtet wurde. Die weitere Arbeit geschah in der üblichen Weise. Von den Matrizen wurde dann endlich die Schrift auf einer Kompletzgießmaschine gegossen. Diese Arbeit, die Rudolf Samec in der Hausgießerei der „Politika“ durchführte, war bewundernswert geschickt und gut gelungen. Freilich brachten die Mühe und das aufgewandte Geld keinen positiven Ertrag. Die gewählte primitive Vorlage der längst aufgegebenen Fraktur konnte die Bestrebungen dem Ziel nicht näherbringen. Das Positive des Versuches lag eher in dem Sichtbarwerden der Erfindungsgabe, in der Einfachheit und dem Gelingen der Reproduktion.

Die Atelierversuche und Vorbereitungen für die Schaffung einer tschechischen Originaldruckschrift sollen, soweit sie eben das Stadium der Vorbereitung nicht überschritten haben, nur knapp verzeichnet werden. Sie datieren aus der Zeit vor dem Weltkriege; sie entstanden bei Arbeiten am Buch oder bei zufälligen kalligraphischen Bestellungen. Soweit es sich um Vorstufen für später zustandgekommene Schriften handelt, wird im chronologischen Bericht über die Entwicklung von ihnen zu reden sein. Nicht verwertete, wenn auch ernsthafte Versuche machten V. H. Brunner und Frantisek Kysela. Diese Versuche, die der Originalität nicht ermangeln und geschickt gezeichnet waren, blieben jedoch unfruchtbar.

Die grundlegenden Arbeiten der originalen tschechischen Schriftproduktion sind ebenso ein Verdienst der Künstler, wie die Entwicklung und das erreichte Niveau des tschechischen schönen Buches überhaupt. Der Führer der Bestrebungen nach Schaffung einer tschechischen Druckschrift ist wiederum Vojtech Preisig. Der Künstler, der reiche Erfahrungen in der Schriftgießerei, in der Druckerei und einer eigenen graphischen Werkstatt – der ersten einheimischen Privatdruckerei – gesammelt hatte, fand in Böhmen kein geeignetes, fruchtbares Feld für sein Wirken. Er verließ im Jahre 1909 die Heimat und ging nach den Vereinigten Staaten. Während seiner Lehrtätigkeit am Wentworth Institut in Boston kehrte er häufig zum Problem der Schrift zurück. Seine Lösungen gingen verschiedene Wege; sie lassen sich in zahlreichen schulmäßigen und gelegentlichen Versuchen seit dem Jahre 1912 verfolgen. Einmal ist es eine rauhe, eckige, dabei aber malerische Schrift, das andere Mal eine Keilschrift mit verlängerten Vertikalen und verkürzten Horizontalen. Der Autor vergewaltigt weder das Material – Linoleum oder Holz – noch das Instrument, das Messer; es kommt jedoch ein Erzeugnis von ungewohntem Aussehen zustande. Es konnte keine der Schriften Verwendung als Brotschrift finden. Er schnitt auch eine sehr wirksame Plakatschrift, der er die traditionelle Rundung ließ, indem er nur Einzelheiten in der Zeichnung der einzelnen Buchstaben änderte. Die für das Englische bestimmten Schriften ergänzte er gleichzeitig durch Charaktere für die erweichten und gedehnten tschechischen Laute, er zeichnete keine diakritischen Zeichen hinzu, sondern schuf die mit Strichen, Haken und Ringen versehenen Buchstaben neu und fügte dem Alphabet Ligaturen, Zeichen und Zierstücke hinzu. Nach diesen Vorbereitungen gelangte er zu der persönlich konzipierten Form einer tschechischen Druckschrift. Die end-

gültige Form reifte allmählich aus der Saat der ersten Versuche jener Schrift, in der er die Form einer konstruierten Antiquaschrift verlassen hatte. Preißig ist auch hier vom Material und dem Werkzeug, dem Blei und dem Messer verführt worden. Das Messer erschwert die Bildung gerundeter Formen, der Künstler zerlegt sie daher in ein System kurzer Keile. Er wird sich dabei der Heterogenität der Antiquaversalien und der Kleinbuchstaben bewußt, verringert die Höhe der Versalien und läßt den hohen Kleinbuchstaben (b, h, k, l, t) die ursprüngliche Höhe. Von der mit dem Messer in Schriftmetall geschnittenen Schrift wurden galvanische Abdrücke hergestellt, davon dann Matrizen und nach weiteren Korrekturen schließlich die Lettern nach detaillierten Angaben des Autors gegossen. Schriftgießerisch wurde die Schrift in den Jahren 1923–25 von der Staatsdruckerei in Prag unter der Leitung des Direktors K. Dyrynk verarbeitet. Im Jahre 1928 hat Preißig noch eine Kursiv hinzugefügt. Er hat dazu eine Papierschablone geschnitten, nach der die Schrift auf der neuen pantographischen Schneidemaschine der Staatsdruckerei geschnitten wurde.

Die tschechische Typographie verdankt Preißig die erste Druckschrift. Ihr ungewöhnliches, apartes Aussehen, das ein Ergebnis des Haftens am Dogma von der Natürlichkeit von Material und Werkzeug ist, steht ihrer Verbreitung im Wege und hat sie einstweilen den Akzidenz-Schriften zugewiesen. Der allgemeinen Verwendung steht auch der Umstand entgegen, daß die Schrift bisher nur im Doppelcicero-Grad gegossen ist. Zu Beginn des Jahres 1929 soll sie auch in Cicero vorliegen. Preißigs Schrift hat jedoch die Tugenden einer vollkommenen Schrift: sie hat wechselseitigen Zusammenhalt und Bindung; in der Färbung und vermeidet eine Anhäufung dunklerer Flecken. Einige schöne Drucke, hergestellt mit der Preißigschrift, sind ein Beweis, daß der Autor eine große Verheißung und Hoffnung für die tschechische Schrift bleibt.

Noch zwei weitere Künstler, die noch vor dem Kriege die Entwicklung der Buchkunst beeinflußt haben, Jaroslav Benda und Slavoboj Tusar, haben ernsthafte Versuche unternommen eine tschechische Druckschrift zu schaffen.

Jaroslav Benda hat es nicht vermocht, sich auf den Bereich zu beschränken, für den ihn sein kalligraphisches Talent vor allem bestimmt hätte. Seine geschriebenen Arbeiten, vornehmlich die, deren Schrift von der Unziale abgeleitet ist, wie sie etwa die Minuskel der Schule von Tours übernommen hat, verraten einen entwickelten Sinn für kalligraphische Disziplin. Einen dieser Versuche hat er umgezeichnet und schließlich in Blei auf acht Cicero geschnitten. Danach wurde eine Matrice angefertigt und die Schrift mit der Handgießmaschine und mit Hilfe der Stereotypie vervielfältigt. Sie wurde nur zum Satz von wirkamen Plakaten benutzt. Der Autor hat das Problem des Zusammenhanges der diakritischen Zeichen mit dem Buchstaben in origineller Weise gelöst, sie fließen in natürlicher Form mit dem Buchstabenbild zusammen; bei den Versalien ragen sie nicht über den Schriftkegel hinaus. Die Ziffern haben die Größe der Versalien. Durch eine Verringerung der Höhe der Großbuchstaben hat er einen natürlicheren Zusammenhang mit den Kleinbuchstaben und eine allgemeine Flüssigkeit der Schrift erzielt. Der Versuch stammt aus dem Jahre 1919. Form, Duktus und Komposition der Schrift gaben jedoch keine Grundlage für eine Brotschrift. Der Künstler hat die Erkenntnisse, die ihm die Erfahrung gegeben hat, nicht ausgenutzt. Er blieb im Versuch stecken, zum Schaden der tschechischen Schriftproduktion, für die er

DIE ORIGINALSCHRIFT SLAVOBOJ TUSARS. Wir stellen der tschechischen Öffentlichkeit eine neue tschechische Buchschrift zur Verfügung, die Originalschrift Slavoboj Tusars; das Resultat einer sechsjährigen Arbeit. Hier ihre Genesis: Im Jahre 1920 entwarf Tusar eine Plakatschrift für die Buchdruckerei ›Melantrich‹ in Prag, welche sie in Holz schneiden liess und bis heute zu sehr wirksamen Plakaten verwendet. Ein Jahr später entwarf Tusar eine Buchschrift und schnitt sie in der Grösse von 72 Punkten in Holz. Aus den Abzügen stellte er Wörter und diese zu Flächen zusammen, um die Wechselwirkung der einzelnen Buchstaben in verschiedenen Kombinationen zu kontrollieren; wollte dadurch zur Vereinfachung in der Licht- und Schattenverteilung gelangen. Denn auch eine gut gezeichnete und in einer bestimmten Wortzusammenstellung entsprechende Schrift verliert in neuer Buchstabenhäufung auf einmal ihre Harmonie. Tusar machte unzählige Versuche, glied immer wieder aus und unterordnete die Phantasie dem Arbeitszweck, sowie den Anforderungen der Arbeitstechnik. Und gerade in diesem Punkte entfaltete er seine grösste konstruktive Tätigkeit durch die Befreiung der einzelnen Lettern von aufdringlichem Zierat, von auffallenden Formen. Anfangs 1924 war seine Schrift soweit fertig, dass sie nun hätte gestochen werden können. Aber der Autor unterzog seinen Entwurf in bezug auf die Grundstrichfüsse einer nochmaligen Korrektur, so dass es erst im August zum Stechen der Schrift kam. Nach den ersten Versuchen fielen auch die erwähnten ›Füsse‹ der Grundstriche fort und die Schrift wurde schliesslich nach den Formen des ursprünglichen Entwurfes in der Grösse von 24 Punkten ausgeführt. Nach etlichen Versuchen aber hat der Autor seine Schrift von neuem gezeichnet und in dieser endgültigen Gestalt wurde sie schliesslich in der Grösse von 36 Punkten abgegossen. In diesem Schriftgrad wurde aus ihr Weiners ›Ulice-Boulevard‹ für die Pariser Ausstellung abgesetzt. Aber diese Publikation hat dem Künstler nur neue Erfahrungen, keineswegs Befriedigung gebracht. Er goss die Schrift nach dem Drucke der ›Ulice‹ um und führte konstruktive und zeichnerische Änderungen durch; einzelne Buchstaben wurden verbreitert, die Versalien um eine Kleinigkeit verstärkt. Tusar berechnete die Breite der einzelnen Lettern, sowie deren Sitz am Kegel und fixierte die genaue Stellung einzelner

VOJTĚCH PREISSIG ANTIQUA: DIE FRAGE DER FORM der Schrift ist als gelöst zu betrachten; es sind kleine Änderungen möglich, aber jede neue, abweichende Lösung erschwert die Lesbarkeit und basiert auf Kosten der Schriftdeutlichkeit. Die Originalität hat hier nicht die Wichtigkeit, wie die innere Schönheit, das Anse-

VOJTĚCH PREISSIG KURSIV: DIE FRAGE DER FORM der Schrift ist als gelöst zu betrachten; es sind kleine Änderungen möglich, aber jede neue, abweichende Lösung erschwert die Lesbarkeit und basiert auf Kosten der Schriftdeutlichkeit. Die Originalität hat hier nicht die Wichtigkeit, wie die innere Schönheit, das

MALOSTRANSKÁ ANTIQUA: DIE FRAGE DER FORM DER Schrift ist als gelöst zu betrachten; es sind kleine Änderungen möglich, aber jede neue, abweichende Lösung erschwert die Lesbarkeit und basiert auf Kosten der Schriftdeutlichkeit. Die Originalität hat hier nicht die Wichtigkeit, wie die innere Schönheit, das

MALOSTRANSKÁ KURSIV: DIE FRAGE DER FORM DER Schrift ist als gelöst zu betrachten; es sind kleine Änderungen möglich, aber jede neue, abweichende Lösung erschwert die Lesbarkeit und basiert auf Kosten der Schriftdeutlichkeit. Die Originalität hat hier nicht die Wichtigkeit, wie die innere Schönheit, das Ansehen und

DYRYNK ANTIQUA: DIE FRAGE DER FORM DER Schrift ist als gelöst zu betrachten; es sind kleine Änderungen möglich, aber jede neue, abweichende Lösung erschwert die Lesbarkeit und basiert auf Kosten der Schriftdeutlichkeit. Die Originalität hat hier nicht die Wichtigkeit, wie die innere Schön-

DYRYNK KURSIV: DIE FRAGE DER FORM DER Schrift ist als gelöst zu betrachten; es sind kleine Änderungen möglich, aber jede neue, abweichende Lösung erschwert die Lesbarkeit und basiert auf Kosten der Schriftdeutlichkeit. Die Originalität hat hier nicht die Wichtigkeit, wie die innere Schön-

durch sein Talent, seine Kenntnisse des Wesens der Schrift und seine spezielle Reife im Schreiben und Zeichnen von Schrift qualifiziert ist.

Positive Ergebnisse haben die Versuche und Arbeiten des zweiten Buchkünstlers, des Graphikers Slavoboj Tusar, eines Schülers Preißigs, gebracht. Der Lehrer hat mit seinem Gefühl für die Schrift sicherlich auf das Talent seines Schülers eingewirkt; Tusar hat sich anfänglich mit der Schrift eher nur aus augenblicklichem Interesse beschäftigt, als daß er bis zu den Wurzeln der Probleme vorgedrungen wäre. Das Ergebnis gab sich nach einiger Zeit in einer Plakatschrift kund. Sie hatte nicht die Eleganz der Plakatschrift Bendas. Sie war schematisch, als breitere und niedrige Lapidarschrift etwas eckig konstruiert und in Holz geschnitten; vervielfältigt hat sie dann jahrelang ihren Zweck gut erfüllt.

Sie war eine Art Vorbereitung für den Versuch, eine Brotschrift zu schaffen; das Verfahren dabei war dieses: Tusar zeichnete freihändig das Alphabet ohne geometrische Rücksichten. In der photomechanischen Verkleinerung traten die Mängel der Konstruktion und die Unzulänglichkeiten der Proportionen besser zutage. Er zeichnete von neuem und formte die Schrift um. Im definitiven Alphabet wurde das Problem der diakritischen Zeichen in logischem Zusammenhang mit der Schrift gelöst. Der erste fortgeschrittene Versuch scheiterte an dem Mißverhältnis der Haarstriche und der Schattenstriche sowie an dem auffälligen Füße der Buchstaben. Der Künstler verwarf die fertige Arbeit noch in den Vorbereitungen zum Schnitt. Sie verschwand jedoch nicht aus der Welt. Die Schriftgießerei Berthold adaptierte sie als Akzidenzschrift, wobei sie gerade die Absichtlichkeit der Füße beibehielt. Ein weiterer Versuch folgte gleich darauf. Er fällt in die Zeit der Vorbereitungen für die Internationale Ausstellung der dekorativen Künste in Paris 1925. Tusar schuf eine Art von Übergangstypus, eine im ganzen ausgeglichene, unauffällige Schrift von flüssigem Duktus, der die handschriftliche Herkunft nicht verleugnete. Ihr Charakter macht sich in der Breite des mittleren Hauptfeldes geltend. Sie wurde auf einem primitiven Reproduktionsweg in Doppelcicero vervielfältigt. Ein einziges Buch, R. Weiners „Ulice–boulevard“, wurde daraus gesetzt und in 60 Exemplaren gedruckt. Obwohl sie einen auffallenden Fortschritt bedeutet, befriedigte sie den kritischen Autor nicht. Er unterdrückte sie, die Vorräte wurden eingeschmolzen. Sie hatte ihm aber außerordentlich wertvolle Erkenntnisse gebracht, die er in der dritten endgültigen Version verwertete. Diese dritte Fassung ist von traditionellem Aussehen ohne Besonderheiten in den Formen, niedrig in den Versalien sowie den Ober- und Unterlängen, offen, breit, der Handschrift des Autors verwandt, in den Zeilen ausgeglichen, auf das gegenseitige Verhältnis der einzelnen Buchstaben hin gut durchkomponiert und im ganzen tadellos lesbar. Die Füße sind im Dreikant gezeichnet. Die diakritischen Zeichen sind mit Überlegung und im Hinblick auf die Stabilität der Buchstaben eingefügt. Der endgültige Entwurf hat als Schnittvorlage für die Monotype-Matrizen gedient, die sich die Prumyslová tiskárna in Prag für ihren Gebrauch einstweilen in Korpus und Cicero hat herstellen lassen. Eine Reihe von Publikationen, die aus dieser Schrift gesetzt sind, beweist, daß Tusars Arbeit der tschechischen Typographie die erste Gebrauchsschrift von ausgeprägtem Charakter gegeben hat.

Die Beteiligung der Tschechoslowakei an der Pariser Ausstellung hat auch den Schüler Kyselak Karel Svolinsky zu dem Versuch verlockt, eine neue Schrift zu schaffen. Für seine umfangreichen Holzschnitte zu der klassischen Dichtung „Máj“ von K. H. Mácha in stark

monumentaler Buchform brauchte er eine besondere Schrift. Er zeichnete sie selbst. Ihr sehr offener Duktus und die auffallenden Gegensätze zwischen Haarstrich und Schatten entstanden durch den natürlichen Zug eines Schreibgerätes mit breit zugeschnittener Spitze, die fast senkrecht auf die Fläche gesetzt wurde. Die Füße der Buchstaben folgen keinem einheitlichen System. Die diakritischen Zeichen sind mit dem Buchstabenbild verbunden. Die Schrift wurde von Eduard Karel, dem hervorragenden Graveur, geschnitten. Gegossen wurde diese nur in Dreicicero in der Hausschriftgießerei der Prumyslová tiskárna. Ihr auffallender Charakter schloß sie von vornherein aus der Reihe der Brotschriften aus und verwies die Arbeit Svolinskys in die Gruppe der Vorbereitungen und Versuche. Jedenfalls enthüllte sie ein tüchtiges Schreibtalent, und in der ärmlichen Geschichte der Bestrebungen, eine tschechische Schrift zu schaffen, muß man auch bei ihr verweilen.

Im Jahre 1928 ist Karel Dyrnk unter die Schriftkünstler gegangen. Mit dem Namen dieses Typographen ist die Entwicklung der modernen vergeistigten Typographie und des schönen Buches eng verbunden. Dyrnk fühlte und forderte die Notwendigkeit einer originalen Druckschrift fast seit den Anfängen der Renaissance des tschechischen Buches. Die Wege, die man bei den bisherigen Versuchen eingeschlagen hatte, erschienen ihm technisch primitiv und abwegig; er respektiert zwar den künstlerischen Wert der Ergebnisse, aber er sieht auch ihre geringere technische Vollkommenheit. Er eignete sich die Methoden an, die heute das individuelle Schaffen des Schriftkünstlers leiten, und machte sich auch mit der Schriftgußproduktion bekannt. Das Ergebnis der ersten Versuche ist fertig. Dyrnk hat seine erste Schrift aufgezeichnet und in Kartonschablonen geschnitten. Die Schablonen sind zum Schnitt mit dem Pantographen in Schriftmetall benutzt worden, wonach dann die Messingmatrizen hergestellt worden sind. Das technische Verfahren ist das gleiche wie es F.W. Goudy anwendet. Die Schrift ist bis auf wenige Buchstaben fertig, einstweilen in Mittelgrad, und heißt „Malostranská antikva“ (Kleinseitner Antiqua). Dyrnks Schrift ist schmaler, schlanker, von richtig abgeschätzten Verhältnissen zwischen Haarstrich und Schatten, sicher im Duktus, unauffällig und, soweit sich nach den ersten Proben urteilen läßt, gut lesbar. In einzelnen Details, besonders in den schrägen Füßen enthält sie Elemente der Mediävalschriften, im ganzen Äußeren erinnert sie an fremde Einflüsse, besonders an den Fourniers. Dyrnk hat in seiner Schrift den handschriftlichen Charakter eliminiert und sie dafür tektonisch exakt durchkonstruiert. Für die Herstellung der Schrift hat er in der Staatsdruckerei eine Abteilung für Schriftschneiderei eingerichtet, die mit modernen Maschinen und zwei eingearbeiteten Hilfskräften ausgestattet ist. Mit der Arbeit Dyrnks ist ein bemerkenswerter Schritt nach vorwärts getan worden. Am regionalen Maßstab gemessen, bedeutet sie eine wirkliche und wertvolle Tat und den vorläufigen Gipfelpunkt der ausgedehnten Bestrebungen Dyrnks. Zum Schluß seien noch die interessanten Versuche der kalligraphischen Kunst Oldrich Menharts erwähnt. Er hat eine ausgeschriebene Hand und unbestreitbares Schönschreibtalent. Seine Schrift ist lebendig stilisiert, recht lesbar, gut gebunden, mit kurzen Ober- und Unterlängen von kräftigem Rumpf mit schrägen Füßen. Sie weist nicht viel typographische Elemente auf, obgleich Menhart von Beruf Typograph ist. Talent und Vorliebe für Kalligraphie sind für den Typographen jedenfalls ein wertvolles Gut und zum Teil eine Qualifikation für die Aufgaben des Schriftkünstlers. Im gegebenen Fall ist dieser Mann eine Verheißung für

die Zukunft. Die hand-lettered books, die aus seinen Händen hervorgegangen sind, lassen die Möglichkeit ahnen.

*

Die hier geschilderten Versuche und Taten lassen sich nun einstweilen als Manifestationen der Bemühungen werten, eine durchdachte und vergeistigte tschechische Typographie zu schaffen. Die tschechischen Menschen betreten neue Wege mit einer Art übertriebener Vorsicht, wobei sie das Maß ihrer Verantwortung größer sehen als es ist. Sie fürchten sich davor, traditionelle Formen anzuwenden, wenn sie auch deren ungeschwächten Imperativ anerkennen. Sie vergessen, daß sich die Aufgaben des tschechischen Schriftkünstlers in nichts von den Aufgaben der Schriftkünstler überhaupt unterscheiden, die nicht mit soviel Ängsten schaffen. In der Schrift siegt zuguterletzt nur die Logik der Natürlichkeit, die Lesbarkeit, die nicht ermüdet, die Brauchbarkeit. Sind Adel der Form und Geschmack dabei, so kann sie mit einem langen Leben rechnen; sonst bleibt sie ephemer und ist nur in der Gegenwart von größerer oder minderer Bedeutung. Aber auch solche Versuche, denen ein zeitweiliges Gelingen oder auch Mißlingen beschieden ist, werden nicht unfruchtbar sein. Sie sind eigentlich das Salz der Entwicklung.

PHONETISCHE ODER ETYMOLOGISCHE RECHTSCHREIBUNG – ODER?

VON PAUL RENNER

Im januarheft der ARTS ET MÉTIERS GRAPHIQUES berichtet Bertrand Guégan von versuchen, die im XVI. jahrhundert gemacht worden sind, um die französische rechtschreibung zu verbessern. Es gab zwei parteien, von denen die eine die abstammung des wortes, seine etymologie durch die schreibweise zeigen wollte; die andere verlangte eine phonetische schrift, deren figuren bestimmten lauten entsprechen, so wie die notenschrift bestimmte klänge eindeutig bezeichnet.

Die etymologische rechtschreibung war damals besonders umständlich und verbesserungsbedürftig, weil sie immer noch die lateinische herkunft des französischen nachzuweisen suchte. Sie brauchte deshalb eine menge von buchstaben, die garnicht mehr ausgesprochen wurden. Allerlei systeme phonetischer rechtschreibung wurden erfunden. Sie konnten jedoch nicht eingebürgert werden, und ihr einziges verdienst bleibt, daß sie zeigen, wie in der engeren heimat ihres erfinders vor vierhundert jahren das französische ausgesprochen wurde. Die mundartliche abwandlung einer sprache in den verschiedenen landesteilen und in den verschiedenen bildungsschichten jedes volkes wird ja immer mit recht gegen die verfechter einer phonetischen rechtschreibung angeführt werden. Und nur ein beschränkter verstand, der nicht mit der wirklichen leibhaftigkeit eines volkes, sondern mit dem phantom eines abstrakten menschen rechnet, wird glauben und wünschen, daß diese verschiedenheit der aussprache jemals beseitigt werden könnte.

Besonders lehrreich ist der von Guégan geschilderte versuch des Honorat Rambaud. Er glaubte 8 vokale und 44 konsonanten unterscheiden zu müssen. Nachdem er aus dem üblichem alphabet die staben k, q, s, y, als überflüssig ausgemerzt hatte, blieben ihm nur 18 übrig. Er hatte deshalb für vokale 3 und für konsonanten 31 neue zeichen zu erfinden. Kein wunder, wenn seine schrift nun eher syrisch als französisch aussah.

Diese alten versuche haben für uns ein recht aktuelles interesse, weil die namentlich durch den ingenieur W. Porstmann geforderte phonetische rechtschreibung in den kreisen der neuen typographie so viele anhänger gefunden hat. Und so lange sich im kampf um eine vernünftige rechtschreibung nur diese beiden alten parteien gegenüberstehen, scheint in der tat die phonetische schreibweise mehr vernunftgründe für sich anführen zu können als die etymologische. Jede vereinfachung in den letzten jahrhunderten ist der phonetischen rechtschreibung entgegengekommen. Es scheint auf den ersten blick so, als ob wirklich nur der bedauerliche stumpfsinn aller völker und die ängstlichkeit von gelehrten stubenhockern die letzte folgerichtige durchführung eines löblichen grundsatzes bisher verhindert hätten. Nichts wäre unsinniger, als sich für die unentschiedene halbheit unserer heutigen rechtschreibung einzusetzen. Wenn auch gerade hier jede radikale reform unübersehbare schädigungen mit sich bringen wird, so muß dennoch jede sprache einmal ihre günstigste

rechtschreibung finden. Nur die radikalen, die auf das ganze ausgehen und gewiß nicht die ängstlichen, die immer nur das erreichbare fordern, werden auf diesem schwierigen wege vorwärts kommen. Also nicht der radikalismus trennt mich von Porstmann und seinen mitläufern, sondern ich halte das ziel nicht für richtig, auf das er losgeht.

(Übrigens stört mich schon sein stil. Ich frage mich, ob ein mensch für die bedürfnisse unserer sprache ein gefühl haben kann, der solche sätze schreibt: „innerhalb der zeit, die ein großstabe verschlingt, können mehrere kleinstaben im ununterbrochenen schreibfluß getippt werden. die verdichtung der denkkraft auf den stoff wird dabei nicht gestört, was auf geistige frische des schreibers vorteilhaft wirkt. für die schreibmaschine selbst wird eine große freiheit zur weiterentwicklung geschaffen, etwa ein drittel der typen fällt weg. die schreibmaschine scheitert in ihrer entwicklung auf die größte höhe an dem wust von gerümpel in unserer schrift.“)

Wenn ich also unsere rechtschreibung, die heute weder folgerichtig etymologisch noch folgerichtig phonetisch ist und überhaupt noch nicht gut ist, dennoch nicht ohne weiteres einer von den beiden parteien ausgeliefert sehen möchte, so nur deshalb, weil ich glaube, daß beide ein falsches prinzip verfechten.

Unsere schrift unterscheidet sich von der bilderschrift der ägyptischen hieroglyphen und von den wort- und silbenzeichen Chinas dadurch, daß jeder buchstabe einem laut entspricht. Man kann es deshalb ein phonetisches alphabet nennen. Doch ist diese laut-bezeichnung nicht sehr genau und nicht immer eindeutig. Um die aussprache fremder sprachen wiederzugeben, hat der verlag Toussaint-Langenscheidt phonetische schriftzeichen gesetzlich schützen lassen, die sich auch im selbstunterricht ausgezeichnet bewährt haben. Für die französischen vokale gibt es da allein 22 verschiedene figuren; und wenn man die unterscheidung von lang und kurz hinzurechnet, sogar 40! Kein mensch wird behaupten, daß dieses streng phonetische alphabet bei aller übung jemals schnell zu lesen oder bequem zu schreiben wäre. Und damit kommen wir zu dem punkt, der bei dem streit zwischen phonetischer und etymologischer schreibweise bisher übersehen worden ist.

Auf allen gebieten des lebens prüfen wir heute die überlieferten gewohnheiten und fragen uns, ob sie noch sinnvoll sind, ob sie noch ihren zweck erfüllen. Die neue baukunst, der neue hausrat, die neue typographie verdanken dieser frage nach dem zweck jedes dinges, nach seiner gebrauchsbestimmung das so völlig veränderte aussehen. Eine neue, garnicht mehr epigonenhafte formenwelt ist aus dieser fragestellung hervorgegangen.

Wenn wir nach der gebrauchsbestimmung fragen, müssen wir zwischen druckschrift und schreibschrift unterscheiden. Der eigentliche zweck der druckschrift ist, daß sie bequem zu lesen sei. Diesem zweck hat also auch die rechtschreibung der druckschrift zu dienen. Diesem obersten zweck muß jedes opfer gebracht werden, alle anderen zwecke, wie die rücksicht auf den setzer oder den schreibenden verfasser sind diesem vornehmsten zwecke unterzuordnen. Die rangordnung der zwecke einsehen und nach ihr zu handeln ist das wichtigste, was wir im leben zu lernen haben; die vielen, die es nicht vermögen, bringen es zu der bei uns so häufig vorkommenden und gefährlichen abart des begabten: zum talentierten fachmann und spezialisten, der alle schlachten gewinnt und den krieg verliert. Dem schnellen und bequemen schreiben dient die stenographie; und deshalb hat sie sich

auch von der üblichen rechtschreibung freigemacht. Aber sie hat das phonetische prinzip durchaus nicht etwa folgerichtig durchgeführt, sondern ist mit ihren zahllosen silben- und wortzeichen (sigeln) fast chinesisch geworden. (Der vergleich einer rationellen rechtschreibung mit der notenschrift hinkt, wie man sieht, auf beiden füßen.) Aber ist etwa die stenographie bequem lesbar? Auch der geübteste stenograph wird bequemer eine schlecht gedruckte zeitung lesen als ein noch so sauber geschriebenes stenogramm.

Wie muß nun eine rechtschreibung beschaffen sein, wenn sie der lesbarkeit dienen soll? Wer sich auch nur flüchtig mit der psychologie des lesens beschäftigt hat, weiß, daß wir beim lesen nicht buchstabieren sondern im eiligen fluge über die zeile das uns vertraute wortbild wiedererkennen und damit seinen sinn erfassen; und für gewöhnlich so, daß unser auge garnicht einmal weiß, ob wir etwa fraktur gelesen haben oder antiqua. Eher bleibt noch ein klang in unserm ohr hängen. Die noch junge wissenschaft der gestalt-psychologie könnte uns manches über diesen eigentümlichen wahrnehmungsvorgang sagen. Wenn wir an dieses erlebnis des lesens denken, dürfen wir kaum noch behaupten, daß unsere phonetische buchstabenschrift so etwas ganz anderes sei als die bilder- und silbenschrift der Chinesen und Ägypter: wir haben ja tatsächlich auch eine bilderschrift, nämlich eine wortbilder-schrift.

Um den streit zwischen etymologischer und phonetischer rechtschreibung zu entscheiden, müssen wir das problem einmal unter diesem neuen gesichtspunkt betrachten. Es kann sich einzig und allein darum handeln, für die druckschrift eine rechtschreibung zu finden, die sich am leichtesten, am bequemsten und schnellsten lesen läßt. Denn zum schnellen schreiben dient die kurzschrift mit ihrer eigenen rechtschreibung. Und es wird ja nicht mehr lange dauern bis die kurzschrift in allen schulen pflichtfach sein wird.

Nur dann, wenn die phonetische rechtschreibung wirklich auch die bequemste lesbarkeit gewährleisten würde, könnten wir zugeben, daß (wie Guégan sagt) die französische orthographie abscheulich und im mangel an phantasie nur von der englischen übertroffen würde. Das ist aber gewiß nicht der fall. Ein deutsches witzblatt hat vor einiger zeit die auf den rundfunk übertragene thronrede des englischen königs so wiedergegeben: ao ao ao oa oa oa ao ao ao usw. Doch welche einprägsamen wortbilder entstehen aus der „unlogischen“ englischen rechtschreibung. Hat schon irgend jemand darüber geklagt, daß englisch oder französisch schwer zu lesen sei?

„Daß“ und „das“ sind zwei wörter, die durch die aussprache heute nur noch von süd-deutschen unterschieden werden. Zu welchen mißverständnissen aber würde es führen und wie sehr würde es die lesbarkeit erschweren, wenn diese beiden sonst überall gleichklingenden wörter auch dasselbe wortbild hätten! Und ebenso wäre es bei „viel“ und „fiel“, bei „vordern“ und „fordern“ usf. Man wende nicht ein, daß man diesen unterschied doch auch nicht höre und sich doch verstehel! Die schrift kann nicht den tonfall des gesprochenen wortes wiedergeben; sie muß auf die fülle der ausdrucksmittel verzichten, die bei unmittelbarer gegenwart des sprechenden dem wortklang zuhilfe kommen. Sie darf deshalb auf kein mittel verzichten, das die verständlichkeit des gedruckten wortbildes erleichtert.

Auch die frage, ob wir die großstaben ganz abschaffen oder ihren gebrauch nur auf das in der ganzen welt übliche maß einschränken sollen, ist unter diesem neuen gesichtspunkt

zu erörtern. Die wirtschaftlichen ersparnisse, die man sich durch völlige abschaffung der großstaben verspricht, könnten unter umständen so gefährlich werden, wie wenn man bei einer maschine das schmieröl einsparen wollte. Wenn die „geschmierte“ lesbarkeit dadurch auch nur um einige prozente vermindert würde und sich dadurch die nachfrage nach gedruckten büchern und zeitungem um ebensoviel verringern würde, so wäre der wirtschaftliche schaden weitaus größer als die mehrausgabe für die großstaben; von den übrigen nachteilen garnicht zu reden! Jede reform des schreibunterrichts, auch die ausgezeichnete unterrichts-methode von Hulliger, die in der Schweiz eingeführt ist, läßt die kinder mit diesen einfachsten und klarsten formen beginnen. Ich erinnere mich noch sehr gut daran, daß ich diese lateinischen großstaben schon schreiben konnte, bevor ich als fünfjähriger in die schule kam; ich hatte mir die form der zeichen aus familienanzeigen und besuchskarten spielend angeeignet, die auf einer bronze-schale im vorzimmer meines vaters lagen, und mir die bedeutung der zeichen bei meinen älteren geschwistern erfragt. Ich glaube nicht daran, daß kommende generationen je aufhören werden, diese edelste und einfachste schrift zu erlernen. Wenn man den kindern unnütze arbeit ersparen will, dann vereinige man alle bemühungen auf das eine ziel, mit der einföhrung der Hulligerschen schulschrift und lehrmethode endlich einmal die sogenannte deutsche schulschrift loszuwerden und zu einer einheitlichen schreibschrift zu kommen.

Lesbarkeit ist nicht ohne weiteres das ergebnis der gewöhnung; das stenogramm oder eine seite aus lauter großstaben sind auch bei aller übung nicht so leicht zu lesen wie eine gute druckschrift mit kleinstaben. Und doch wird ja zweifellos die lesbarkeit durch die gewöhnung stark beeinflußt. Ehe wir aber diesen begriff einer von der gewöhnung unabhängigen lesbarkeit nicht wirklich durchdacht und erfaßt haben, ehe wir also nicht einzusehen vermögen, wodurch die lesbarkeit an und für sich, abgesehen vom faktor der gewöhnung gesteigert oder vermindert wird, werden wir auch zu keinem urteil über eine wirklich vernünftige rechtschreibung gelangen können.

Wahrscheinlich wird bei uns die lesbarkeit am meisten dadurch erschwert, daß man zwei oder gar noch mehrere wörter, deren wortbilder einzeln leicht erkennbar wären zu einem unübersichtlich langen und fremden wortbild zusammenschreibt. Es wäre leichter lesbar, wenn man das wort getrennt schriebe oder seine teile durch ganz kurze binde-striche voneinander abheben würde.

Auch glaube ich, daß die vielen großstaben das lesen nur erschweren. Es würde genügen, wenn wir sie bei satzanfängen und eigennamen behielten, wie es in der ganzen welt üblich ist. Dann könnte sie der schriftgießer auch wieder größer machen, so daß sie sich auch wirklich kräftig von den kleinstaben unterscheiden. Diese im Grunde undeutsche, barocke übung, jedem hauptwort einen großstaben vorzuspannen, macht das bild unserer sprache so ganz besonders verworren. Denn nun haben wir wirklich 48 buchstaben statt 24; die wortbilder mischen sich aus diesen 48 zeichen; in allen anderen sprachen dagegen nur aus 24; das gibt natürlich ein viel klareres bild. Auf die kennzeichnung der satzanfänge und der eigennamen durch deutlich abgehobene großstaben aber sollte nicht verzichtet werden! Sie erleichtert die lesbarkeit ungemein; das ist ein vorteil auf den unsere rechtschreibung durch die verschwendung der großstaben im satz selbst leider verzichtet. Wenn eigennamen

ein bekanntes wortbild haben, (Schwarz, Weiß, Stein usw.) so ist eine so kräftige kennzeichnung des wortes als eigennamen für das auge ebenso willkommen, wie dann, wenn das wortbild des namens uns fremd ist und fast erst buchstabiert werden muß.

Die lesbarkeit könnte wohl auch gesteigert werden, wenn wir aus dem sch die so überaus charakteristische figur des ch entfernen würden, die wir ja zur bezeichnung anderer konsonanten so oft gebrauchen. Ein sh für den sch-laut würde sich wohl mühelos einbürgern lassen.

Doch genug von solchen einzelfragen! Jedenfalls sollten alle zukünftigen bemühungen um eine verbesserte rechtschreibung mit der lesbarkeit unserer druckschrift rechnen und mit den neuen erkenntnissen über den geistigen vorgang beim lesen.

Eine folgerichtig phonetische schreibweise zu verlangen wäre ebenso falsch und doktrinär, wie die forderung einer etymologischen. Die rechtschreibung hat sich dem obersten zweck der schrift unterzuordnen; und da dieser nicht bei jeder schrift der gleiche ist, deshalb haben die sprachbücher von Toussaint-Langenscheidt eine phonetische rechtschreibung, während die stenographie ganze worte und silben durch einfache zeichen wiedergibt.

Daß die lesbarkeit im übrigen noch ganz anders als bisher durch richtige bemessung der zeilenbreite und des durchschusses, also durch typographische mittel erleichtert werden könnte, gehört nicht mehr zum thema; aber es sei doch auch daran erinnert!

DIE AUSWANDERUNG EUROPÄISCHER SAMMLUNGEN NACH AMERIKA VON W.L.SCHREIBER

Seit dem Beginn unseres Jahrhunderts häufen sich die Klagen über die Ausfuhr deutscher Privatbibliotheken nach den Vereinigten Staaten.

Georg Witkowsky führte in der Berliner Nationalzeitung Nr.228 vom 10.April 1902 aus: „Es handelt sich um seltene Werke, von denen häufig kaum mehr ein Exemplar erreichbar ist, da das meiste längst in öffentlichen Sammlungen festgelegt ist. Mit jedem Exemplar, das unzugänglich wird, schwindet für die nachfolgenden Geschlechter immer mehr die Möglichkeit, die Grundlage der Forschung zu erweitern, die Geschichte der Wissenschaft zu ergründen, die edle Freude von den Originaldrucken zu genießen.“ – In einem zweiten Aufsatz in derselben Zeitung, Nr. 49 vom 24. Januar 1904, schlug er die Gründung eines „Akademischen Schutzvereins“ vor, der Alarm schlagen sollte, sobald ein neuer Verlust einer für Deutschland wichtigen Bibliothek drohe.

Dr. Karl Detlev Jessen beklagte in der Vossischen Zeitung Nr.571 vom 6. Dezember 1903 (14.Beilage)namentlich, daß einzelne, für uns unersetzliche Bibliotheken, wie die des großen Historikers Ranke, in den Besitz unbedeutender amerikanischer Institute gelangt wären, die sich zwar Universitäten nennen, aber doch weit geringere Anforderungen an ihre Besucher stellen und daher nicht den geeigneten Benutzerkreis für eine derartige Spezialbücherei aufweisen können.

Als Heinrich Heinz in den Münchener Neuesten Nachrichten vom 16. Mai 1905, anlässlich des Verkaufs der Bibliothek Michael Bernays an die Universität in Chikago hervorhob, daß Spezialsammlungen auf fremdem Boden nicht so gute Früchte tragen könnten wie in der Heimat, trat der Chikagoer Professor Camillo v. Klenze diesen Ausführungen in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 171 vom 27. Juli 1905 entgegen. Er verwies auf die Schwierigkeit der amerikanischen Gelehrten, sich die literarischen Hilfsquellen zu verschaffen: Die großen Entfernungen in den Vereinigten Staaten machen es unbemittelten Forschern unmöglich, Bibliotheken an entfernt liegenden Orten aufzusuchen. „Nichts“, fuhr er fort, „ist deprimierender als über einen Gegenstand zu arbeiten und sich bald gezwungen zu finden, die Arbeit einzustellen, weil ein halbes Dutzend an und für sich nicht bedeutender Werke in ganz Amerika nicht aufzutreiben sind.“

Man wird entgegenen dürfen, daß es noch betrüblicher ist, wenn der deutsche Forscher seine Aufgabe aufgeben muß, weil in Deutschland erschienene Werke auf keiner deutschen Bibliothek vorhanden sind. Mußte ich doch, als in Bd.V meines Manuel, die mit Illustrationen versehenen, in Deutschland, Österreich und der Schweiz gedruckten Inkunabeln zusammenstellte, fast 200 Bände in London und etwa 40 in Oxford beschreiben, weil auf deutschem Boden kein Exemplar (oder wenigstens kein vollständiges) anzutreffen war. Von einigen kleineren Werken wie Kalendern, Praktiken und dergl., die von älteren Bibliographen erwähnt

werden, konnte ich überhaupt kein Exemplar ermitteln, und in der Zwischenzeit ist es auf dem Büchermarkt eher noch schlimmer geworden.

Seit fünfzig Jahren sind wir gewohnt, in den Katalogen unserer bedeutendsten Antiquare Anmerkungen in französischer Sprache zu lesen. Neuerdings wird der englischen der Vorzug gegeben, und es erscheinen sogar umfangreiche Antiquariatskataloge, die überhaupt nur englisch abgefaßt sind. Da in deutschen Landen die Zahl der Leute, die kostbare Bücher kaufen können, sehr zusammengeschrumpft ist, so darf man es den Buchhändlern, die ihr Geld in den Ankauf einer wertvollen Bibliothek gesteckt haben, nicht verargen, daß sie ausländische Käufer suchen, doch sollte unseren Instituten zunächst die Möglichkeit geboten werden, die ihnen fehlenden Seltenheiten zu erwerben. Das war aber beispielsweise bei der von Dr. Karl D. Becher in Karlsbad im Laufe von Jahrzehnten zusammengebrachten, unvergleichlichen Sammlung ältester Kräuterbücher leider nicht der Fall. Das Buchantiquariat L'Art Ancien in Lugano ließ 1925 den prächtigen Katalog dieser Sammlung unter dem Titel „Early Herbals“ erscheinen, um sie en bloc zu verkaufen, so daß es den einheimischen Bibliotheken unmöglich war, Lücken zu ergänzen.

Die Amerikaner wissen die Buchhändlerhilfe gebührend einzuschätzen. Vor einigen Jahren wurde der Antiquar A. S. W. Rosenbach, Chef der Firma Rosenbach Brothers in Philadelphia, wegen seiner Verdienste um das amerikanische Bibliothekswesen von der University of Pennsylvania zum Ehrendoktor ernannt. Durch ihn ist eine erhebliche Zahl wertvoller Inkunabeln in amerikanischen Besitz gelangt, und er erzählt in seiner in der Saturday Evening Post erschienenen Selbstbiographie, daß drei Exemplare der Gutenbergbibel durch seine Hände gegangen sind.

Übrigens sind Deutschland und Österreich nicht die allein Leidtragenden. In dem vom U. S. Bureau of Education in Washington 1912 herausgegebenen Bulletin Nr. 23 befindet sich auf Seite 124 f eine Liste der von 1818 bis 1910 aus dem Auslande erworbenen Fachbibliotheken (Special collections in libraries in the U. S.), aus der sich ergibt, daß auch aus Ungarn, Böhmen, Holland, Norwegen, England, Frankreich, Rußland, Südamerika und auch Australien Fachbibliotheken die Reise über das Wasser angetreten haben.

Als Gegenmaßregel könnte man in Bezug auf Inkunabeln, Blockbücher und sonstige Seltenheiten anordnen, daß von solchen Druckwerken, von denen sich nicht wenigstens drei vollständige Exemplare auf deutschen öffentlichen Bibliotheken befinden, vor der Ausfuhr eine einwandfreie Faksimileausgabe angefertigt werden muß, von der fünf Pflichtexemplare an eine Zentralstelle zu liefern sind, die sie an geeignete Institute verteilt. Da der Antiquar durch den Verkauf der ihm verbleibenden Exemplare die Kosten decken kann, würde ihn die Verpflichtung nicht sonderlich belasten, und der Verlust des Originals wäre leichter zu verschmerzen. Auch für wertvolle Handschriften könnten ähnliche Vorschriften erlassen werden. –

Genau so wie der Gelehrte die Ausfuhr wissenschaftlicher Werke beklagt, muß auch der Kunstfreund um den Verlust unersetzlicher Schätze trauern. Allerdings kommen auf diesem Gebiet nationale Gesichtspunkte kaum in Betracht, denn abgesehen von einigen lokalen und privaten Sammlungen, die sich auf ein bestimmtes Feld beschränken, sind alle Museen und Privatsammlungen auf internationaler Grundlage aufgebaut. Wir können nur bedauern,

daß Kunstwerke, die von unseren Vorfahren erworben wurden, in das Ausland entführt werden. Der gesamte Kunsthandel ist international. Wird irgendwo ein Kunstwerk zum Verkauf gestellt oder versteigert, so steht es überall In- und Ausländern frei, dasselbe zu erwerben: die Höhe des Gebots ist allein ausschlaggebend.

Seitdem sich in Amerika größere Vermögen zu bilden begannen, suchten einzelne europäische Händler, alte Ölbilder sehr zweifelhaften Wertes unter hochtrabenden Bezeichnungen den unerfahrenen und vertrauensseligen Yankees aufzuhalsen. Heute sind die Amerikaner sachverständiger und erheblich reicher geworden, und nun sind es in der Tat Meisterwerke aus verarmtem europäischen Besitz, die vermutlich auf Nimmerwiedersehen die Reise über den Ozean antreten. Wohl versuchen einzelne Länder sich gegen den Export zu schützen, namentlich Italien, dessen einst so kunstsinniger Adel mehr und mehr verarmt und dessen heutige Repräsentanten durch Veräußerung ererbter Schätze sich ein gewisses Wohlleben sichern und ihre zerfallenden Paläste wieder in Stand setzen wollen. Auch in Deutschland haben wir einen Reichskunstwart und eine Schutzliste, doch scheint man, wenn nur der Exporteur die geforderten Abgaben an den Staatssäckel entrichtet, mit der Erteilung der Ausfuhrerlaubnis nicht allzu zurückhaltend zu sein. Jedenfalls kann Amerika seinen Kunst hunger reichlich stillen, denn Blättermeldungen zufolge soll die Einfuhr von Kunstwerken jetzt jährlich durchschnittlich mehr als hundert Millionen Dollars betragen. Aus unserem angestammten Besitz kommen namentlich Erzeugnisse der graphischen Künste der Frühzeit in Betracht. Im XV. Jahrhundert blühten in den deutschsprechenden Ländern die Holzschnide-, die Metallschnide- und die Kupferstechkunst. Von diesen Arbeiten ist unendlich viel verloren, und von denjenigen, die sich erhalten haben, ist vielfach nur ein einziges Exemplar bekannt. Schon in früherer Zeit ist aus mangelndem Interesse ein Teil davon in das Ausland gewandert; seit dem Beginn unseres Jahrhunderts hat sich die Ausfuhr erheblich gesteigert, weil die meisten deutschen Privatsammlungen von Bedeutung wegen Todesfall oder aus anderen Gründen aufgelöst wurden. Seit der infolge des Weltkrieges eingetretenen allgemeinen Verarmung mehrt sich aber der Verlust in geradezu erschreckender Weise, denn zu den seit Jahren im Kunsthandel kursierenden, aus Privatbesitz stammenden Kunstblättern gesellt sich neuerdings noch so manche Graphik aus fürstlichem und uraltem geistlichem Besitz. Namentlich in den notleidenden Klöstern der ehemaligen österreichischen Monarchie sind von herumreisenden Agenten die Handschriften und Inkunabeln nach etwa eingeklebten Kunstblättern durchstöbert worden, und das dort Aufgefundene ist inzwischen fast restlos in ausländischen, zumeist amerikanischen Besitz übergegangen. –

Da sich gegen die Ausfuhr einzelner Kunstblätter kaum Maßregeln treffen lassen – um so weniger als Ausländer gewöhnlich auf den Auktionen nicht selbst erscheinen, sondern sich durch Händler vertreten lassen – so müssen wir uns darüber klar werden, ob denn gerade die Auswanderung nach Amerika so sehr zu beklagen ist, da sich doch gegen die Ausfuhr nach England, die während des XIX. Jahrhunderts eine sehr erhebliche war, kaum gewichtige Stimmen erhoben haben.

Die amerikanischen Käufer zerfallen in zwei Gruppen. Die einen sind reich und haben das allgemeine Interesse ihres Landes im Auge. Sie besitzen selbst nur geringe Fachkenntnisse

und haben daher an den erworbenen Werken, deren Ankauf und Verwaltung sie den von ihnen angestellten Fachleuten überlassen, kaum eine persönliche Freude. Sie kaufen auch nicht mit dem Hintergedanken, daß der Wert im Laufe der Zeit steigen werde, sondern allein in der Absicht, daß die von ihnen zusammengebrachten Schätze eines Tages einem öffentlichen Institut kostenlos zufallen und der Allgemeinheit ihrer Landsleute von Nutzen sein sollen. Dieser Grundgedanke bei der Anlage von Sammlungen ist als kausale Folge fortschreitender Kultur zu bewerten. Auch in Deutschland stifteten im XV. Jahrhundert viele zu Wohlstand gelangte Leute Beiträge zur Errichtung von Schulen, damit die Wissenschaft, die bis dahin fast nur hinter Klostermauern zu finden war, in breitere Volksschichten gelangen könne.

Die zweite Gruppe läßt sich hingegen nur von persönlichen wissenschaftlichen oder ästhetischen Motiven leiten, beschränkt sich auf ein bestimmtes Gebiet und beabsichtigt vielfach auch, sich auf diesem fördernd zu betätigen. Diese Leute wissen, daß Deutschland das Land ist, das ihrem Forschungstrieb die reichlichste Unterstützung gewähren kann, und wenn sie uns daher als Konkurrenten auf dem Kunstmarkt entgegen treten, so sind sie doch meist zu Gegendiensten bereit. Sie stellen dem deutschen Fachmann photographische Abbildungen der in ihren Händen befindlichen Kunstwerke gern zur Verfügung und geben bereitwilligst jede gewünschte Auskunft. Auch die Beamten öffentlicher Institute, die zum Teil in Deutschland studiert haben, und selbst die Händler – soweit ich bisher mit ihnen zu tun hatte – zeigen großes Entgegenkommen. Wohl wird es auch dort Ausnahmen geben, aber im allgemeinen erscheint mir die Ausfuhr nach Amerika für die Wissenschaft ertragbar, während Auskünfte, die ich von Instituten und Sammlern verschiedener europäischer Staaten erbeten hatte, entweder gar nicht oder nur in ungenügender Form erteilt wurden.

BUCHDRUCKER UND BUCHFREUND, EIN HEIKLES THEMA

vorgetragen einer Vereinigung von Bücherfreunden im September 1929 zu Mainz

VON CH. H. KLEUKENS

Wüßte nicht, was sie Bessers erfinden könnten,
Als wenn die Lichter ohne Putzen brennten.

Goethe.

Doch irre die Spielleute nicht. Jesus Sirach.

Meine Damen und Herren! ich bin Ihnen dankbar, daß Sie mir als einem Mainzer Mitgliede unserer großen Gesellschaft gestattet haben, ein paar ernste Worte zu Ihnen zu sprechen. Auch empfinde ich es als Ehrung, und Ihre Tagung hat diese veranlaßt, daß das Werk eines Mainzer Druckers, seiner Mitarbeiter und Schüler, das Werden und Wollen der von ihm geleiteten Mainzer Presse und Ernst Ludwig-Pressen in einer umfangreicheren Ausstellung öffentlich gezeigt wird. Und gerne habe ich heute das Arbeitskleid mit dem Gesellschaftsanzug vertauscht. Wenn Buchfreunde die Druckstadt Mainz besuchen, so ist dieses ein festliches Ereignis für jeden Jünger Gutenbergs; aber keineswegs ein Grund, sich zu verbeugen wie Händler hinter der Theke; dazu fehlt jeder innere, aber auch jeder äußere Anlaß. Denn Tagungen bibliophiler Vereine sind allzuhäufig nicht anders zu werten, als gesellschaftliche Veranstaltungen müder Menschen, die Erholung und Entspannung suchen und denen das Buch unschuldiger Vorwand ist. Wie mancher opfert gerne für eine derartige Tagung Beträge, die jährlich dem Buche zukommen zu lassen, ihm Verschwendung schiene. Ausnahmen, und ich sehe hier nur Ausnahmen, bestätigen die Regel.

Die typographische Buchkunst, die besonders von Druckwerkstätten gepflegt wird, die man Pressen zu nennen liebt, wendet sich an den großen Kreis gebildeter, urteilsfähiger, kunstliebender Menschen, ja, an alle, die lesen können. Und wenn einst die grauenhafte Formlosigkeit unserer Schulbücher und Kinderfibeln überwunden sein wird – und die von der Mainzer Presse geplante Mainzer Fibel will hierzu den Anstoß geben – dann darüber hinaus auch an jene, die lesen lernen. Sie wendet sich keineswegs ausschließlich an die Buchfreunde, die sich als solche bekennen. Wo die Liebe zum Buche ehrlich ist, wird sie im höheren Grade als der bloße Konsument es tut, zur Förderung lebendiger Buchkunst beitragen wollen.

Die schönen alten Drucke, so wundervoll sie sind, sind nicht unser Werk. Niemand unter uns hat Verdienste daran. Ihre Pflege überlaßt dem Museumsdirektor oder dem Sammler von Buch-Antiquitäten oder dem Holzwurmtöter. Es liegt mir fern, die Tätigkeit dieser Männer herabzuwürdigen. Werke der Vergangenheit vor Verfall zu schützen, die Beziehungen zu früheren Kulturen lebendig zu erhalten, ist denn doch zu wichtig. Aber der Buchfreund von heute hat andere Aufgaben. Er wird nicht durch übermäßige Hingabe an die Formwelt vergangener Zeiten die Formwelt der eigenen Zeit vernachlässigen und verkümmern helfen

wollen. Er wird an der Front der Menschheit wirken wollen, nicht in der Etappe. Er wird die Liebe zum Buch in die Tat umsetzen. Er wird eine Aktivität entfalten, die unbedingt die Reifung der eigenen Persönlichkeit im Gefolge hat, als höchsten Lohn, als höchstes Glück. Und nicht arm ist Deutschland an Buchfreunden von solchem Karat; allein in diesem Saale befinden sich zur Zeit mindestens drei.

Den Begriff „Presse“ zu definieren, ist schon oftmals versucht worden. Die Qualität des Papiers, die Höhe der Auflage, ob numeriert oder nicht, ob Hand- oder Schnellpressendruck, ob die Drucke durch den Hersteller selbst, durch einen Verlag oder überhaupt nicht in den Handel gelangen – soll entscheidende Bedeutung haben. Derartige Erklärungen sind offenbar im Nebensächlichen befangen.

Das Persönlichste eines jeden ist seine Handschrift. Und Pressen sind Druckwerkstätten mit eigenen, nicht allgemein zugänglichen Schriftformen. Inmitten rein auf Erwerb eingestellter druck-industrieller Unternehmungen, deren Erzeugnisse naturgemäß das Gesicht der von ihnen bevorzugten Schriftgießereien tragen, sind Pressen gewissermaßen Charakterköpfe: manche glattrasiert, mit aristokratischen Zügen und entsprechender literarischer Einstellung, andere, wenn man will, mit wehendem Barte und entsprechender literarischer Einstellung. Keine der Pressen zeigt sich gerne in fertig gekaufter Kleidung oder in Kostümen aus Urgroßvaters oder Großmutter Schrank. Konfektion, die Unterschiede verwischt, ist bei ihnen unbeliebt. Ihren kostspieligen Versuchen und kostbaren Schöpfungen ist fast aller Fortschritt der typographischen Buchkunst zu danken. Aber auch in den Hausdruckereien mancher Schriftgießer wurde dieser eine Zuflucht bereitet. Und zweifellos haben gute Gießereien durch schöne, charaktervolle Schriften die Erneuerung der deutschen Buchkunst erst möglich gemacht; und viel hat man ihnen zu danken, besonders der tüchtige Drucker, dem ja der Gießer das Hauptformmittel zu den typographischen Kunstwerken lieferte, die mit Grund Bewunderung genießen. Zweifellos aber werden in neuerer Zeit die gangbarsten Erzeugnisse der Gießereien einander immer ähnlicher. Der Konkurrenzkampf nivelliert auch hier wie überall. Eine erfolgreiche Schrift hat wohl stets eine Reihe illegitimer Geschwister im Gefolge. Rein äußerlich wird natürlich der Anstand gewahrt.

Volkswirtschaftlich gedacht: Es wird eine sündhafte Vergeudung qualifizierter Arbeitskraft getrieben – von Arbeitskraft, die, richtig eingesetzt, das Leben an Daseinswerten bereichern, die Gesichter des Lebens lebenswerter, schöner, mannigfaltiger machen würde – und dennoch verdammt ist, mitzuhelfen, alles Geistige in Kommiß zu stecken. Und dabei ist doch das Persönlichste eines jeden seine Schrift.

Jahrtausende waren notwendig, um die Bilderschrift zum Alphabet zu verdichten, – und Jahrtausende lang war der Weg vom geschriebenen Buchstaben bis zur gegossenen Letter. Und bis auf den heutigen Tag sind unsere meisten Druckalphabete noch Nachfahren handgeschriebener Buchstabenformen – die lebendigste Nachwirkung einer früheren Kultur, mag auch der Wert dieser Nachwirkung für die Entwicklung der Form des gravierten oder gebohrten Schriftbildes, das ja druckt und nicht schreibt, heute heftig umstritten sein.

Die Erfindung des größten Mainzer Bürgers, des großen Meisters der Typographie, durch die Wissenschaft und Kunst einen ungeahnten Zugang zur Allgemeinheit der Menschen gewann, erhielt ihre natürliche Fortsetzung durch die Erfindung schnelldruckender und

schnellsetzender Maschinen. – Es hieße Gutenbergs revolutionäre Tat sabotieren, wollte man das heutige typographische Kunstwerk des Druckers den Wenigen vorbehalten. Das ist sicher nicht das Ziel, das den Erneuerern der Buchkunst vorschwebt, – nein, es zum Allgemeingut zu machen, wieder zu einer Selbstverständlichkeit. Und wenn auch die oft kleinen Auflagen unserer besten Druckwerkstätten bei Fernstehenden vielleicht nicht diesen Eindruck erwecken, so ist hier, wie jedem Eingeweihten bekannt, keinesfalls Snobismus oder Mangel an anständiger Gesinnung oder Verkennung der Aufgabe des Druckers die Ursache, sondern die mangelnde Aktivität buchliebender Kreise. Und wenn trotz aller Schwerfälligkeit und beschaulicher Gleichgültigkeit der meisten bibliophilen Vereinigungen die Deutschen heute wieder führend in der Welt der Buchkunst geworden sind, so ist dieses nur ein paar Buchfreunden, ein paar Druckern, ein paar Schriftgießern und ihrem opferbereiten Idealismus zu danken – und nicht dem triebhaften Wollen einer Organisation von Buchfreunden. Eine solche ist leider häufig nichts anderes, als ein buchkünstlerischen Dilettantismus näherer Konsumverein geistiger Mittelware. Es ist ein offenes Geheimnis, daß fast alle derartigen Vereinigungen im tiefsten bibliophilen Mittelalter leben.

Daseinsberechtigung könnten diese Kreise gewinnen dadurch, daß sie eine Atmosphäre schaffen, in der nur das würdig gedruckte Buch gedeiht. Statt dessen hält man Fenster und Türen geschlossen, und wenn einer anklopft und Einlaß begehrt, wird erst geblinzelt, ob er im Frack ist und kein Spielverderber eines oft überexklusiven Gesellschaftsspiels. Die Frage, ob er opferbereiter Förderer des Buches zu sein gewillt ist, wird nicht gestellt. Und doch sollte, wenigstens bei Vereinigungen echter Bibliophilen, nur von der Beantwortung dieser Frage die Aufnahme abhängig gemacht werden, und nicht von der willkürlich festgelegten begrenzten Anzahl der Mitglieder und ähnlichen Nebendingen. Die Darstellung des geistigen Produktes in schöner äußerer Form ist Kulturaufgabe, und die Förderung dieser wichtigen Kulturaufgabe sei der Zweck bibliophiler Vereine.

Wahrhaft produktive Tat kann Buchgestaltung nur sein, wenn nicht in alten Formen und Stilen Mummenschanz getrieben wird, sondern wenn sie, vor allem mit und durch die Form der Type, die der Zeit gemäße Buchform darstellt. Auch die Gestaltung des Buches sei Ausdruck des Formempfindens der Zeit!

Das zugleich elementarste und fundamentale Formmittel der Buchgestaltung und der Typographie überhaupt ist die Type. Alle übrigen Formmittel sind gegenüber der Type sekundär. Mit der Letter muß der Drucker das Satzbild so bauen, daß derselbe Formwille, der die Struktur der Type erzeugte, durch das Ganze der Typenzusammensetzung hindurchwirkt. Mit schönen Schriften früherer Zeiten die Typographie und Buchform unserer Zeit schaffen zu wollen, ist ein aussichtsloses Beginnen. Und der Buchfreund ist ja mehr als nur Leser. Ihm ist es nicht gleichgültig, wie das Mahl serviert wird, ob auf Porzellan oder Blech. Ihm ist auch das Lesen genußreiches Tafeln.

Die verschiedenen Epochen menschlichen Geisteslebens fanden, wie ich schon früher ausführlicher dargelegt, ihren Widerhall nicht nur in Religion, Dichtung, Kunst, Philosophie, sondern auch in der Form der Schrift und der Buchseite. Das ewig wechselnde Weltpanorama ist auch an der Form des Buches erkennbar. Wie es möglich ist, aus der flüchtigen Handschrift den Menschentyp zu ersehen, so kann man gleichfalls an typischen Schrift-

formen den Charakter bestimmter Bevölkerungsgruppen und Zeiten erkennen: Größe, bei den stolzen Majuskeln der Griechen und Römer; bei den Urchristen die glaubensstarke Bindung der Worte, Sätze und Zeilen; zur Zeit des Barocks die vom Schnörkel überwucherte Gelehrsamkeit; und in der Gegenwart eine oft seelenlose Blockschrift, die so recht das Verhältnis der baren Zahlung von Mensch zu Mensch ausdrückt. Aber es ist ein Irrglaube, daß nüchterne Zweckmäßigkeit Schönheit sei und Sinn des Lebens.

Zu der reichen Mannigfaltigkeit des Schöpferischen früherer Zeitalter treten Schriftformen im strengen Ausdruck unseres Raumgefühls; sie dokumentieren, daß der übermenschliche Wille der Zeit, der Modetorheiten des Tages nicht achtend, nach eigenem Typus strebt, nach eigenem Gesicht. Diesem Willen danken wir das Schöpferische auch in der Buchform.

Wie wir wissen, haben sich aus der Entwicklung der Schrift verschiedene Formen des Weltalphabetes erhalten. Und Deutschland ist das Land der Schriftzweiheit: der Antiqua und der Fraktur, Mutter und Tochter. Jede dieser beiden Schriftarten hat einen bestimmten Ausdruckswert. Ja selbst ihre verschiedenen Grade vermitteln verschiedenartige Werte und ermöglichen dem Drucker, Charakter und Größe der Letter und die Art des Satzes nach den Bedingungen des Buchinhaltes zu bestimmen. Denn Inhalt, Geist und Sprache, ist der Kern. Diesem ist die gesamte Formgebung des Druckwerkes hörig; sie hat dem Rhythmus zu entsprechen, der in dem Text lebendig ist. Und solange wir nicht zu einer einheitlichen Typenform gelangt sind, die restlos unserer Zeit und unserer Sprache gemäß ist, und solange wir nicht radikal es ablehnen, uns mit Texten früherer Jahrhunderte zu befassen – und das wird nur jemand, der die Wichtigkeit eines gepflegten Konservatismus für die Kultur einer jeglichen Epoche nicht erkennt – solange wollen wir uns beider Schriftarten freuen. Fraktur oder Antiqua? ist keine Frage der Gesinnung, sondern des Stils. Durch diese zwei Schriftarten ist man in Deutschland gezwungen, sich intensiver als in andern Ländern mit dem Schriftproblem zu beschäftigen. Vielleicht ein Übelstand. Vielleicht aber Ursache einer besonderen Befähigung: Schriftformen toter Sprachen lebendig zu erhalten und alte Texte durch neuartige Typographie um Jahrhunderte zu verjüngen, uns wieder menschlich näher zu bringen. Die griechische Schrift der Bremer Presse, die griechische Unziale der Mainzer Presse, die Rustica der Rupprecht-Presse, die Judith-Type der Ernst Ludwig-Presse, die hebräische Schrift der Offizina Serpentis, die Ihnen ja allen bekannt sind, mögen als Beispiel gelten. Und wenn heute Deutschland wieder eindrucksvolle Leistungen in der problemschweren typographischen Kunst vorlegen kann, so haben wir es ein gut Teil der Fraktur und Antiqua zu danken, der Schriftzweiheit – diesem Übelstande, wie manche glauben – keineswegs aber bibliophilen Vereinigungen. Jener Männer Verdienst, die tatkräftig der deutschen Buchkunst wirkliche Dienste geleistet haben – sei es als fördernder Freund, sei es als mutiger Verbreiter, sei es als Schriftkünstler, als Stempelschneider, oder sei es als Illustrator, respektvoll vor dem Inhalt des Buches wie vor der Architektonik der Druckseite – wird dadurch nicht geschmälert. Die Arbeit am Buch, die schwierig genug ist, können erst wenige richtig beurteilen. Ich entsinne mich, einmal gelesen zu haben, obwohl ich eigentlich nicht am Laster des Zeitschriftenlesens leide, daß man die ernste Arbeit eines Cobden-Sanderson, ja eines Wiegand, langweilig nannte – und reich an Mißverständnissen, trotz wirkungsvollster typographischer Leistungen, sind bibliophile Gesellschaften noch heute

geblieben, wenn es auch nicht gelingen konnte, das Wollen dieser Drucker auf ihr Niveau herabzulocken. Aber es ist ein Unterschied zwischen bibliophiler Gesellschaft und Buchfreund. Dieser verdient höchsten Respekt; er ist der Träger der Buchkultur.

Wo sich aber die Aktivität bibliophiler Kreise fast nur im Nehmen und müßigen Zuschauen erschöpft, wird niemand für sie aufstehen, niemand zu behaupten wagen, daß derartige Bünde ein Ziel hätten, geschweige denn ein großes. Und die Hoffnung ist gering, daß diese in Mainz, dem Mekka der Drucker, das Wunder eines Damaskus erleben.

Und doch ist es möglich, aus der Verworrenheit und Ziellosigkeit, durch die bereits manche Gesellschaft verkümmert ist und sinnlos geworden, herauszugelangen. Eine bibliophile Gesellschaft sei etwas anderes und mehr als eine rein literarische. Einer solchen, auch wenn sie unter bibliophiler Flagge segelt, ist ja einzig und allein der Inhalt wichtig; und abgegriffene, alltägliche Formen der Buchkonfektion sind hier geradezu beliebt. Aber der Eigenheit vollkommener Werke unseres Schrifttums kann nur die angemessene, wenn auch schlichte Größe der typographischen Kunst Genüge tun. Und die Pflege bibliophiler Buchkunst ist untrennbar mit der Pflege des wertvollen literarischen Erzeugnisses verknüpft. Text und Typographie haben sich auf ein und demselben Niveau zu bewegen. Ja, bei belanglosen Texten wird eine nicht alltägliche Typographie dem Literaturfreund töricht anmuten müssen, während der gute Text erst dadurch zur vollkommenen Wirkung und Wirklichkeit gelangt, wenn er buchtechnisch die Form findet, die seiner würdig ist. Je edler die Letter, je strenger und unbestechlicher.

Texte des 15. Jahrhunderts und Typographie dieser Zeit in reinen Zusammenklang zu bringen, gelang den ersten Mainzer Druckern in bewundernswerter Weise. Aber wir sind Kinder von heute! Wir trauern nicht Vergangenen nach! Wir fühlen die Pflicht, als sittliche Menschen, unsere Zeit zu formen, ihr den eigenen, den typischen Ausdruck zu geben – einerlei ob als Architekt oder Drucker, ob als Techniker oder Dichter, Bürgermeister, Staatsmann oder Autobauer. Pflichtvergessene bringen sich selbst um den Sinn ihres Daseins. Und wohl die wichtigste Aufgabe, weil eng an das höchste geknüpft, ist diese: dem Buche, dem Gefäße des Geistes, den Stempel, die Form unserer Zeit zu geben!

Aber so ernst diese Aufgabe auch vor dem Drucker steht – er kann sie nicht restlos erfüllen, als einzelner nicht restlos erfüllen. Allein die Buchform vor dem Verfall zu schützen, ist schon ein Wagnis für ihn und legt ihm schwere Opfer auf. Seine Mitstreiter und Gefolgschaften würden ihn zu diesem Ziele, wie die Dinge einmal liegen, nicht begleiten wollen – sei es aus textlichen, sei es aus typographisch-formalen Gründen. So gut wie sicher müßte er im Wirtschaftskampfe unterliegen.

Verhelfen Sie dem Buche zum Gesicht unserer Zeit! An Ihnen liegt es!

Das ist die größte Aufgabe jeder echten Bibliophilie: die typographische Buchkunst vor dem Altern zu schützen, unsere Wahrheit wollende Zeit, unser romantikloses Raumgefühl, unsern Hunger nach Geist rücksichts- und konzessionslos, mit sachlichgeadelter, romantikloser Letter durch schlichte, geistvolle Größe heutiger typographischer Kunst zu verkörpern.

Retten Sie unser Ansehen vor den Augen der kommenden Geschlechter!

VIERJAHRESBERICHT DER GUTENBERG-GESELLSCHAFT ÜBER IHRE TÄTIGKEIT VOM JULI 1926 BIS JUNI 1930

ERSTATTET VOM II. VORSITZENDEN DR. A. RUPPEL

Mit dem Gefühl der Befriedigung und des Stolzes kann die internationale Gutenberg-Gesellschaft über ihre Tätigkeit in den letzten vier Jahren und über ihre augenblickliche Lage Bericht erstatten. Die Mitgliederliste zählte am 1. Juli 1926 im ganzen 792 Namen; inzwischen sind 26 Mitglieder gestorben, 102 traten aus, 94 wurden wegen Nichtzahlung der Jahresbeiträge gestrichen. An die ausgeschiedenen Mitglieder, die ihren Beitrag schuldig blieben, verloren wir unter anderem über 100 Jahrbücher und rund 450 kleine Drucke. Zur künftigen Vermeidung ähnlicher Verluste wird das im Juni erscheinende Gutenberg-Jahrbuch an solche Mitglieder, die Ende Mai ihren Beitrag noch nicht eingezahlt haben, unter Nachnahme versandt.

Dem Verluste von 222 Namen stehen 836 Neueintritte gegenüber, sodaß der absolute Gewinn 614 beträgt; damit ist die Gesamtzahl der augenblicklichen Mitglieder auf 1406 gestiegen. Dieser starke Zustrom zu unseren Mitgliederlisten dürfte zum guten Teil darauf zurückzuführen sein, daß es der Gutenberg-Gesellschaft mit Hilfe ihrer Freunde und Förderer möglich war, für den geringen Jahresbeitrag mehr als den dreifachen Gegenwert in inhaltsreichen und gut gedruckten Büchern zurückvergüten zu können.

Die Werbung neuer Mitglieder darf auch künftig nicht aus dem Auge gelassen werden, nicht nur um die unvermeidbaren Abgänge zu ersetzen, sondern auch um die Gutenberg-Gesellschaft kräftiger zu machen, damit sie ihren Mitgliedern immer zahlreichere und wertvollere Gaben in die Hand legen kann. Daher unterstütze ein jedes Mitglied unsere Werbearbeit; es nützt sich selber und hilft der großen Sache, der wir alle dienen.

Die Kassen- und Vermögensverhältnisse der Gutenberg-Gesellschaft haben sich in den letzten Jahren sehr zufriedenstellend entwickelt. Trotz der reichen Belieferung der Mitglieder (die in den letzten 4 Jahren für 55 RM. Jahresbeiträge Bücher im Ladenpreis von 188 RM. erhielten) und trotz der Ausgaben für die Herstellung und Versendung der Publikationen sowie für andere Unkosten in einer Gesamthöhe von über 90 000 RM., konnte in der Berichtszeit das Barvermögen von ca. 10 000 auf über 37 000 RM. erhöht werden (Stand am 5. Juni 1930). Außerdem wurden Drucke im Ladenverkaufspreis von etwa 80 000 RM. auf Lager gelegt, das schon Bücher für den gleichen Ladenpreis enthielt.

In diesen Zahlen dürfen wir einen großen Erfolg der Gutenberg-Gesellschaft erblicken, zumal im Jahre 1924 die Mitgliederliste nur 310 Namen enthielt, die Kasse keinen Pfennig mehr besaß und der Lagerbestand nur einen Ladenverkaufspreis von etwa 30 000 RM. darstellte. Heute sieht sich die Gutenberg-Gesellschaft in der glücklichen Lage, ihren Publikationsaufgaben in gesteigertem Maße nachkommen und auch das Gutenberg-Museum in stärkerer Weise unterstützen zu können, als es früher möglich war.

An Publikationen sind in der Berichtszeit erschienen:

A. Das internationale Gutenberg-Jahrbuch, herausgegeben von A. Ruppel.

Jahrgang 1926: 202 Seiten, 15 Aufsätze, 41 Textabbildungen, 10 Tafeln.

Jahrgang 1927: 270 Seiten, 31 Beiträge, 81 Textabbildungen, 22 Tafeln.

Jahrgang 1928: 184 Seiten, 26 Arbeiten, 7 Textabbildungen, 50 Tafeln.

Jahrgang 1929: 315 Seiten, 22 Abhandlungen, 57 Abbildungen, davon 13 in Kupferdruck.–
Als eines der 50 bestgedruckten Bücher des Jahres 1929 anerkannt.

Jahrgang 1930: 360 Seiten, 30 Aufsätze und rund 100 Abbildungen.

(In jedem Jahrgang sind mehr als die Hälfte der Beiträge von Ausländern geschrieben.)

B. 25. Tätigkeitsbericht der Gutenberg-Gesellschaft 1925/26. Erstattet von A. Ruppel.
Nebst Mitgliederverzeichnis. 8°. 68 Seiten.

(Künftig erscheinen die Jahresberichte der Gutenberg-Gesellschaft im Gutenberg-Jahrbuch, erstmals ein Vierjahresbericht 1926 – 1930 im Gutenberg-Jahrbuch 1930.)

Beilagen zu den Jahresberichten:

25. Deutscher Buchdruck gestern – heute – morgen. Von Carl Ernst Poeschel. 8°. 34 S.
Stiftung der Druckerei Poeschel & Trepte in Leipzig.

26–29. Die Druckpresse von Johann Gutenberg bis Friedrich König. Von Carl Dieterichs. 8°. 40 S. mit 43 Taf. Stiftung der Schriftgießerei D. Stempel, der Druckerei Englert & Schlosser in Frankfurt a. M. und der Schnellpressenfabrik Frankenthal (irrtümlich bezeichnet als Beilage zum 28. Jahresbericht).

(Künftig erscheinen die in der General-Versammlung der Gutenberg-Gesellschaft gehaltenen Festvorträge in der Reihe der Kleinen Drucke.)

C. Kleine Drucke der Gutenberg-Gesellschaft:

1. Ceci tuera cela. Par Victor Hugo. Hymnus auf die Druckkunst. Übersetzt von Hanns Wilhelm Eppelsheimer. 4°. 40 Seiten. Stiftung der Bauerschen Gießerei in Frankfurt a. M.

2. Die Heimatstadt der Druckkunst. Von A. Ruppel. 8°. 36 Seiten. Stiftung von Wilhelm Woellmers Schriftgießerei in Berlin.

3. Die Deutsche Schriftgießerei. Eine historisch-ästhetische Betrachtung. Von J. Rodenberg. Gr. 8°. 22 Seiten. Stiftung der Schriftgießerei D. Stempel in Frankfurt a. M.

4. Die Handpresse. Von Christian Heinrich Kleukens. 8°. 11 Seiten. Mit 8 Abbildungen. Stiftung des Verfassers. Druck der Ernst Ludwig-Pressen.

5. Das Titelblatt. Von Moriz Sondheim. 8°. 25 Seiten. Mit 9 Abbildungen. Stiftung der Schriftgießerei Ludwig & Mayer in Frankfurt a. M.

6. Huldigung an Gutenberg. Eine Festdichtung zu seinem Andenken. Einakter. Für die Gutenberg-Gesellschaft geschrieben und ihr zugeeignet. Von Herbert Eulenberg. Zweifarbendruck. 8°. 31 Seiten. Stiftung der Schriftgießerei Genzsch & Heyse in Hamburg.

7. Die Gutenberg-Gesellschaft und ihre Publikationen. Text deutsch und englisch. 8°. 22 Seiten. Stiftung des Vereins der Mainzer Buchdruckereibesitzer. (Vergriffen und ersetzt durch diesen Bericht mit angefügtem Gesamtverzeichnis der Publikationen.)
 8. Mainz als Gutenbergstadt. Von A. Ruppel. 8°. 22 Seiten. Gewidmet dem Oberbürgermeister der Gutenbergstadt. Stiftung der Schriftgießerei Benjamin Krebs Nachfolger in Frankfurt a. M.
 - 9a. Gutenbergs Türkenkalender für das Jahr 1455. Rekonstruierter Typendruck von hölzerner Handpresse auf handgeschöpftem Büttenpapier mit Handrubrizierung. 4°. 10 Seiten. Stiftung des Gutenberg-Museums und der Papierfabrik J. W. Zanders in Bergisch-Gladbach.
 - 9b. Der Türkenkalender für das Jahr 1455. Eine druckhistorische Studie. Von Gustav Mori. 4°. 18 Seiten. Stiftung der Schriftgießerei D. Stempel in Frankfurt a. M.
 10. Wandlungen in der Schrift und in der Kunst. Von Rudolph Kautzsch. 8°. 42 Seiten. 15 Textabbildungen und 10 Tafeln. Stiftung der Roßberg'schen Buchdruckerei, des Graphischen Großbetriebs C. G. Röder und der Großbuchbinderei Hübel & Denck in Leipzig, der Bauerschen Gießerei in Frankfurt a. M. und der Papierfabrik Zerkall Renker & Söhne in Zerkall.
 11. Neue Gutenbergbildnisse. Von Adolph Tronnier. 8°. 36 Seiten, 4 Abbildungen. Stiftung der Mainzer Presse (Prof. Ch. H. Kleukens), der Papierfabrik J. W. Zanders in Bergisch-Gladbach und der Kunstbuchbinderei Ernst Rehbein in Darmstadt.
 12. Das werdende Weltmuseum der Druckkunst. Von A. Ruppel. Werbeschrift in 5 Sprachen. 8°. 32 Seiten. Stiftung der Gutenberg-Druckerei (R. Scheller) in Mainz.
- Allen edelmütigen Stiftern sei auch an dieser Stelle gebührender Dank für die Förderung unserer Bestrebungen zum Ausdruck gebracht.

D. Veröffentlichungen:

- XX. Gottfried Zedler: Gutenberg und Schöffer im Lichte des Mainzer Frühdrucks.
I. Die sogenannte Gutenbergbibel, sowie die mit der 42zeiligen Bibeldrucktype ausgeführten kleineren Drucke. 4°. XVI und 125 Seiten, 9 Textabbildungen und 52 Kupfertiefdrucktafeln. Ladenpreis 40 RM., für Mitglieder 25 RM.
- XXI. Karl Schottenloher: Die Landshuter Buchdrucker des 16. Jahrhunderts. 4°. XII und 91 Seiten mit 20 Tafeln. Ladenpreis 27 RM., für Mitglieder 18 RM.

Die Mitgliedsgaben der Berichtszeit waren:

- 1926/1927: Gutenberg-Jahrbuch 1927 und die Kleinen Drucke 1–3. Ladenpreis zusammen 34 RM.
- 1927/1928: Gutenberg-Jahrbuch 1928, Beilage zum 25. Jahresbericht (Poeschel) und die Kleinen Drucke 4–5 und 7. Ladenpreis zusammen 41 RM.
- 1928/1929: Gutenberg-Jahrbuch 1929 und die Kleinen Drucke 6, 8, 9a und 9b. Ladenpreis zusammen 52 RM.
- 1929/1930: Gutenberg-Jahrbuch 1930, Beilage zum 26.–29. Jahresbericht (Dieterichs) und die Kleinen Drucke 10–12. Ladenpreis zusammen 61 RM.

In Vorbereitung befinden sich:

1. In der Reihe der Veröffentlichungen:

- XXII. Carl Schorbach, Die Straßburger Frühdrucker Mentelin, Eggestein und Rusch. I. Johann Mentelin.
- XXIII. Erich von Rath, Johann Numeister aus Mainz. Ein deutscher Wanderdrucker des 15. Jahrhunderts.
- XXIV. Karl Klingspor, Deutsche Schriftkunst seit 1900.
- XXV–XXVIII. Gottfried Zedler, Gutenberg und Schoeffer im Lichte des Mainzer Frühdrucks II–V.

2. In der Reihe der Kleinen Drucke:

- Nr. 13. A. Ruppel, Das Grab Gutenbergs.
- Nr. 14. Chr. Heinrich Kleukens, Der Drucker als Diener des Geistes.
- Nr. 15. Konrad Haebler, Die erste Ausbreitung der Druckkunst in den Ländern Europas.

3. In der Reihe der Sonderveröffentlichungen:

- II. u. III. Karl Schottenloher, Liturgische Druckwerke der Frühzeit. 2 Mappen.
- IV. Adolph Tronnier, Ausbreitung der Druckkunst vor 1500. Wandkarte.

So steht also der Baum der Gutenberg-Gesellschaft, der in der Berichtzeit so reiche Früchte trug, wieder in voller Blüte, so daß wir auch in den kommenden Jahren eine nicht minder gute Ernte erwarten dürfen.

In den letzten vier Jahren hielt der Tod grausame Ernte auch unter den Mitgliedern des Vorstandes und des Arbeits-Ausschusses. Am 3. April 1928 starb unser hochverdienter Vorsitzender, Oberbürgermeister a. D. Dr. Emil Goettelmann, der vom Jahre 1907 bis zu seinem Tode an der Spitze der Gutenberg-Gesellschaft stand und noch die große Freude erlebte, die Gesellschaft, die in der Kriegs- und Nachkriegszeit schwere Schäden erlitten hatte, wieder aufleben zu sehen. Auch unser Schatzmeister, Direktor Josef Will, ist am 25. Oktober 1929 von uns gegangen, nachdem er eine Reihe von Jahren die Verantwortung für unsere Kasse getragen hatte. Von den Arbeitsausschußmitgliedern starb am 31. Mai 1928 der Buchdruckereibesitzer Oskar Schneider, der großes Interesse am Gedeihen der Gutenberg-Gesellschaft zeigte und kaum bei einer Sitzung fehlte. Aus dem Ehrenausschuß starben am 1. November 1927 Schriftgießereibesitzer D. Stempel in Frankfurt a. M., der unsere Bestrebungen auf das stärkste unterstützte und am 3. Dezember 1928 Josef Seitz, Vorsitzender des Verbandes der Deutschen Buchdrucker, der ein begeisterter Jünger Gutenbergs war. Für die Verstorbenen wurden gewählt: Oberbürgermeister Dr. Külb als I. Vorsitzender (der vorher II. Schatzmeister war); Buchdruckereibesitzer Dr. Baum als I. Schatzmeister; Bürgermeister Dr. Ehrhard als II. Schatzmeister. Ferner als Mitglied des Arbeits-Ausschusses Dr. e. h. Karl Klingspor, Vorsitzender des Vereins Deutscher Schriftgießereien, und als Mitglieder des Ehrenausschusses Wilhelm Cunz, Mitinhaber der Schriftgießerei D. Stempel, und Otto Krautz, Vorsitzender des Verbandes der Deutschen Buchdrucker.

Fügen wir zum Schlusse noch an, daß in der Berichtszeit 19 Vorstandssitzungen und in jedem Jahre (am Sonntag nächst dem Johannistag) die ordentlichen Mitgliederversammlungen im Weißen Saale des Kurfürstlichen Schlosses zu Mainz stattfanden. Die jährlichen Festvorträge hielten:

Am 27. Juni 1926: Carl Ernst Poeschel über das Thema: „Deutscher Buchdruck – gestern – heute – morgen“.

Am 26. Juni 1927: Carl Dieterichs über: „Die Druckpresse von Johann Gutenberg bis Friedrich König“. Mit Lichtbildern.

Am 24. Juni 1928: Christian Heinrich Kleukens über das Thema: „Der Drucker als Diener des Geistes“.

Am 23. Juni 1929: Emil Preetorius über: „Chinesische Graphik“. Mit Lichtbildern.

An den Vorabenden der Generalversammlungen veranstaltete die Gutenberg-Gesellschaft jedesmal die traditionelle Huldigung vor dem Mainzer Gutenbergdenkmal, die bereits in früheren Berichten beschrieben ist. Es sprachen bei dieser Feier:

1927 K. Weyrich, Vorsitzender des Verbandes der Deutschen Buchdrucker, Bezirk Mainz und

1928 Dr. A. Ruppel, Direktor der Stadtbibliothek und des Gutenberg-Museums in Mainz.

1929 fiel die Rede aus.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß die Gutenberg-Gesellschaft, wohlgefestigt in ihrem internationalen wissenschaftlichen Ansehen und neu gestärkt durch zahlreiche Mitglieder, mit heiteren Augen in die Zukunft schauen darf.

GESAMTVERZEICHNIS DER PUBLIKATIONEN DER GUTENBERG-GESELLSCHAFT

(Ladenpreise in RM. Die Preise für Mitglieder sind in Klammern beigelegt.)

A. Gutenberg-Jahrbuch. Herausgegeben von A. Ruppel. 4^o, gebunden in Halbleinen.

1926. 202 Seiten, 15 Aufsätze, 41 Textabbildungen, 10 Tafeln 15.– (10.–)

1927. 270 Seiten, 31 Beiträge, 81 Textabbildungen, 22 Tafeln 25.– (26.50)

1928. 184 Seiten, 26 Arbeiten, 7 Textabbildungen, 50 Tafeln 35.– (23.–)

(Druck der Mainzer Presse.)

1929. 315 Seiten, 22 Abhandlungen, 37 Textabbildungen, davon 13 in Kupfertiefdruck. Druck der Mainzer Presse. Als eines der fünfzig bestgedruckten Bücher des Jahres 1929 anerkannt. (Fast vergriffen.) 35.– (23.–)

1930. 360 Seiten, 30 Aufsätze, annähernd 100 Abbildungen, zwei davon in Kupfertiefdruck. 40.– (25.–)

(Inhaltsverzeichnisse der letzten Jahrbücher versendet die Geschäftsstelle der Gutenberg-Gesellschaft in Mainz.)

B. Beilagen zu den Jahresberichten. 8^o, geheftet.

- 1–4. Vergriffen.
 5. Gottfried Zedler, Über den ältesten Gutenbergischen Stempel.
(Auszug.) 1906. 8^o. 36 Seiten 3.– (2.–)
 6. Alfred Hagelstange, Gutenbergs Erbe und die Pflichten der Gegenwart
ihm gegenüber. 1907. 8^o. 45 Seiten 3.– (2.–)
 7. Ernst Neeb, Gutenberghäuser in Mainz. (Auszug.) 1908. 8^o. 37 Seiten 3.– (2.–)
 8. Adolf Schmidt, Die Streitschriften zwischen Mainz und Erfurt aus den
Jahren 1480 und 1481, sowie Gustav Binz, William Morris als Buchdrucker.
1909. 8^o. 70 Seiten 6.– (4.–)
 9. Karl Schottenloher, Die liturgischen Druckdenkmale in ihrer Blütezeit.
1910. 8^o. 46 Seiten 3.– (2.–)
 10. Hans Koepler, Über die Bücherillustrationen in den ersten Jahrzehnten
des deutschen Buchdrucks. 1911. 8^o. 46 Seiten, 14 Abbildungen 3.– (2.–)
 11. Johannes Schinnerer, Die moderne Buchkunst in Deutschland. 1912.
8^o. 12 Seiten, 12 Tafeln 3.– (2.–)
 12. Adolph Tronnier, Über Gutenberg-Bildnisse. 1913. 8^o. 31 Seiten, 11 Ab-
bildungen 3.– (2.–)
 - 13/14. Hermann Falk, Giambattista Bodonis Typenkunst. 1915. 8^o. 13 Seiten,
11 Abbildungen 3.– (2.–)
 - 16/17. Gottfried Zedler, Der Ackermann aus Böhmen. 1918. 8^o. 65 Seiten . . 4.– (3.50)
 - 18/19. Gustav Mori, Was hat Gutenberg erfunden? 1921. 8^o. 37 Seiten, 12 Taf.
und 2 weitere Beigaben (fast vergriffen) 4.– (3.50)
 - 20/21. Rudolf Kautzsch, Die Entstehung der Frakturschrift. 1922. 8^o. 29 Seiten,
7 Tafeln (fast vergriffen) 3.– (2.–)
 - 22/24. Erich v. Rath, Aufgaben der Wiegendruckforschung. 1925. 8^o. 21 Seiten 3.– (2.–)
 25. Carl Ernst Poeschel, Deutsche Druckkunst – gestern – heute – morgen.
1927. 8^o. 34 Seiten 3.– (2.–)
 - 26/29. Karl Dieterichs, Die Druckpresse von Joh. Gutenberg bis Friedrich
König. 1930. 40 Seiten, 43 Tafeln. (Irrtümlich bezeichnet als Beilage
zum 28. Jahresbericht.) 8.– (5.50)
- (Künftig erscheinen die Festvorträge der Gutenberg-Gesellschaft in der Reihe der
Kleinen Drucke.)

C. Kleine Drucke der Gutenberg-Gesellschaft. 8^o (4^o), geheftet.

1. Victor Hugo, Ceci tuera cela. Hymnus auf die Druckkunst. Übersetzt
von Hanns Wilhelm Eppelsheimer. 1926. 8^o. 40 Seiten 3.– (2.–)
2. A. Ruppel, Die Heimatstadt der Druckkunst. 1926. 8^o. 40 Seiten 3.– (2.–)
3. Julius Rodenberg, Die deutsche Schriftgießerei. 1927. 8^o. 22 Seiten . . 3.– (2.–)

4. Christian Heinrich Kleukens, Die Handpresse. Druck der Ernst Ludwig-Presse. 1927. 8°. 5 Seiten, 8 Tafeln 3.– (2.–)
5. Moriz Sondheim, Das Titelblatt. 1927. 8°. 24 Seiten, 8 Tafeln 3.– (2.–)
6. Herbert Eulenberg, „Gutenberg“. Ein Einakter. 1928. 8°. 32 Seiten 4.– (3.–)
7. Die Gutenberg-Gesellschaft und ihre Publikationen. (Vergriffen, ersetzt durch dieses Verzeichnis.)
8. A. Ruppel, Mainz als Gutenbergstadt. 1928. 8°. 22 Seiten 3.– (2.–)
- 9a. Gutenbergs Türkenkalender für das Jahr 1455. Rekonstruierter Typendruck, hergestellt mit einer Holzpresse auf Handpapier und mit der Hand rubriziert. 1928. 4°. 10 Seiten 10.– (6.50)
- 9b. G. Mori, Der Türkenkalender für das Jahr 1455. Eine druckhistorische Studie. 1928. 4°. 18 Seiten 10.– (6.50)
10. Rudolf Kautzsch, Wandlungen in der Kunst und in der Schrift. 1929. 8°. 41 Seiten, 10 Tafeln 6.– (4.–)
11. Adolph Tronnier, Vier neue Gutenbergbildnisse. 1930. 8°. 36 Seiten, 4 Abbildungen 4.– (2.50)
12. A. Ruppel, Das werdende Weltmuseum der Druckkunst. 1930. Werbeschrift in 5 Sprachen. 8°. 32 Seiten 3.– (2.–)

D. Veröffentlichungen. 4°, geheftet.

- I. Gottfried Zedler, Die älteste Gutenbergtype. 1902. 57 Seiten, 13 Tafeln 15.– (10.–)
- II. Paul Schwenke, Die Donat- und Kalendertype. Nachtrag und Übersicht. 1903. 49 Seiten, 7 Tafeln 15.– (10.–)
- III. Schröder – Zedler – Wallau, Das Mainzer Fragment vom Weltgericht. 1904. 51 Seiten, 11 Tafeln 15.– (10.–)
- IV. Gottfried Zedler, Das Mainzer Catholicon. 1905. 75 Seiten, 11 Tafeln . 15.– (10.–)
- V–VII. Edward Schröder, Das Mainzer Fragment vom Weltgericht.
 Gottfried Zedler, Die 42 zeilige Bibeltype im Schöfferschen Missale Moguntinum von 1493
 Adolph Tronnier, Die Missaldrucke Peter Schöffers und seines Sohnes Johann
 Wilhelm Velke, Zu den Bücheranzeigen Peter Schöffers. 1908. 235 S., 13 Tafeln 45.– (30.–)
- VIII–IX. Seymour de Ricci, Catalogue raisonné des premières impressions de Mayence (1445–1467). 1911. IX, 166 Seiten, 1 Tafel 30.– (20.–)
- X–XI. Gottfried Zedler, Die Bamberger Pfisterdrucke und die 36 zeilige Bibel. 1911. 113 Seiten, 23 Tafeln 30.– (20.–)
- XII–XIII. Gottfried Zedler, Die Mainzer Abblaßbriefe der Jahre 1454 und 1455. 1913. 116 Seiten, 17 Tafeln 30.– (20.–)
- XIV–XIX. K. Schottenloher, Das Regensburger Buchgewerbe im 15. und 16. Jahrhundert. 1920. 289 Seiten, 15 Tafeln. 45.– (30.–)

- XX. Gottfried Zedler, Die sogenannte Gutenbergbibel, sowie die mit der 42zeiligen Bibeldtype ausgeführten kleineren Drucke. 1929. XVI, 125 S., 52 Tafeln 40.– (25.–)
- XXI. Karl Schottenloher, Die Landshuter Buchdrucker des 16. Jahrhunderts. 1930. XII, 91 Seiten, 20Tafeln 27.– (18.–)

E. Sonderveröffentlichungen:

- I. Karl Schottenloher. Die liturgischen Druckwerke des Erhard Ratdolt aus Augsburg 1485–1522. 1922. 2°. XXII, 85 Seiten (Großfoliomappe) 50.– (25.–)

F. Festschriften:

- Festschrift zum 500jährigen Geburtstag von Johann Gutenberg. Herausgegeben von Otto Hartwig. Mainz 1900. 4°. 455 Seiten, gebunden in Ganzleinen 50.– (25.–)
- Gutenberg-Feier in Mainz 1900. Festschrift, herausgegeben von Karl Georg Bockenhimer. 1900. 8°. Gebunden in Halbleinen 10.– (5.–)
- Gutenberg-Fest zu Mainz im Jahre 1900. 1901. 8°. 39 Seiten, geheftet 2.– (1.–)
- Gutenberg-Festschrift 1925. Herausgegeben von A. Ruppel. 4°. XVI, 448 Seiten, 78 Aufsätze, 60 Tafeln. Ungebunden 50.–, (36.–). Gebunden in Ganzleinen, nach dem Entwurf von E. R. Weiß 60.– (40.–)
- Luxusexemplar auf Handpapier in Halbpergament 150.– (100.–)



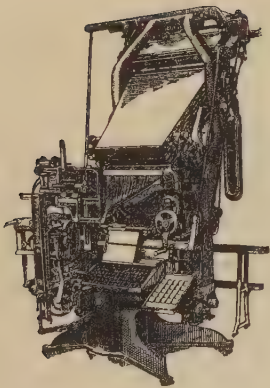
DRUCK DER FIRMA ZABERNDRUCK, PHILIPP VON ZABERN, INH. FRANZ RUTZEN, MAINZ
INITIALEN, TITEL UND RÜCKENBESCHRIFTUNG WURDEN VON FRANZ RUTZEN GEZEICHNET

ANZEIGEN

Der unerbittlichste aller Richter IST DIE ZEIT!

Fast ein halbes Jahrhundert hat sich die LINOTYPE bewährt. Die Erfahrungen und der Fortschritt der Erkenntnis hat die LINOTYPE von Jahr zu Jahr besser und vollkommener gemacht und keinen Stillstand gibt es in der Linotype-Technik. Neues und besseres tritt - selbstverständlich - an die Stelle des Alten, dem Gebot der Stunde entsprechend und immer neue Arbeitsgebiete erschließt sich die LINOTYPE, immer zuverlässiger und vielseitiger wird sie. Um so kleiner wird der Kreis der Druckereien, die ohne LINOTYPE arbeiten.

Die Vielseitigkeit und die Beweglichkeit der LINOTYPE, mit ihren Sonderaufgaben angepaßten Modellen, läßt sie ihre Anschaffungskosten schnell selbst verdienen.



Ihre Zuverlässigkeit gibt dem Betriebsleiter das beruhigende Gefühl der Sicherheit, wohlerprobte Vorrichtungen machen die Bedienung leicht und angenehm und die sorgfältige Arbeit, das gediegene Material und die gründliche Prüfung jeder LINOTYPE sichert exakten, störungsfreien Gang. Das sind die Gründe, die immer wieder zum Kauf der LINOTYPE führen. Dazu kommt die reiche Auswahl schöner, charaktvoller LINOTYPE-Schriften, mit Sachkunde geschnitten und vielseitig verwendbar.

Mergenthaler Setzmaschinen-Fabrik G. m. b. H.

BERLIN N 4, LINOTYPE-HAUS



Claude Garamont.

*Intertype-Matrizen laufen
auch in ähnlichen Maschinen!*

DER CHARAKTER

eines Buches ist wichtig für dessen Ausgestaltung, zumal wenn es sich um ein Thema handelt, das dauernden Wert besitzt. Wenige Verleger werden Werke von Goethe, Schiller, Heine, Schopenhauer, Nietzsche u. a. herausgeben, ohne die Type, aus der das Werk gesetzt wird, dem Charakter des Schreibers anzupassen.

Eine sorgfältige Schriftenauswahl ist eine Vorbedingung für den Erfolg der Ausgabe. Die Intertype-Schriften sind modern und reichhaltig. Sie besitzen alle gute Eigenschaften, und es findet sich eine passende Schriftfamilie für jeden Zweck. Mit den Schriften der Intertype können Sie unerreichte Resultate erzielen. Wenn Sie Interesse dafür haben, senden wir Ihnen gern unsere Schriftproben zu.

INTERTYPE Setzmaschinen GmbH., Berlin SW 11
Europahaus, Am Anhalter Bahnhof
Intertype Fabrik GmbH., Berlin

GEBR. KLINGSPOR · OFFENBACH AM MAIN

Im guten Buch

ist die Schrift mehr noch, wie in jeder anderen Druckarbeit,
Vermittler des Inhalts und seiner Stimmung.

*

Soll Schrift so wirken, dann muß sie form schön, leicht lesbar,
technisch vollendet gut sein.

*

Die Klingspor-Schriften erfüllen diese Forderungen.

UNSERE ERBAR-GROTESK SCHRIFTEN

Scharlachberg Meisterbrand

Leichte Erbar-Grotesk

Photographiert mit Agfa-Filmen

Erbar-Grotesk Kursiv

Oberbayrische Volksbräuche

Kräftige Erbar-Grotesk

WINZERFEST AM RHEIN

Lumina

Typographische Jahrbücher

Halbfette Erbar-Grotesk

HERBSTMODE IN BERLIN

Lux

Granit- und Syenit-Werke

Fette Erbar-Grotesk

MUNDWASSER-KUGELN

Lichte fette Grotesk

Spezialgeschäft für Berufskleidung

Schmale halbfette Erbar-Grotesk

STAHL UND EISEN

Lucina

LUDWIG & MAYER

SCHRIFTGIESSEREI + FRANKFURT A.M.

DIE KRÄFTIGE SCHRIFT FÜR VORNEHME WERBUNG

Fette Zabel-Antiqua

14 GRADE VON NONPAREILLE BIS SECHSCICERO

WILHELM WOELLMER'S SCHRIFTGIESSEREI · BERLIN SW48



Merian-Skraktur

die deutsche Schrift
des deutschen Buchdruckers

Geschnitten in fünf Garnituren

Benjamin Krebs Nachfolger, Schriftgießerei
Frankfurt a. M.

DIE FREUDE AM VOLLKOMMENEN DRUCKWERKE

hat verschiedene Ursachen. Außer dem wertvollen Textinhalt ist die äußere Form, in der sich das Werk darbietet, sehr wesentlich. Die Grundlage für den harmonischen Gesamteindruck ist die zur Verwendung gekommene Schrift. Sie soll klar lesbar sein, aber über diese Forderung hinaus auch ästhetisch das Auge des Lesers befriedigen. / Seit fast 100 Jahren stellen wir nach Entwürfen moderner Schriftkünstler und alter Meister der Typographie Schriften her, die dem Fachmann bekannt und von Freunden edler Druckkunst begehrt sind.

BAUERSCHE GIESSEREI

FRANKFURT A. M. / BARCELONA / NEW YORK

WINDSBRAUTPRESSEN UND PHÖNIX-AUTO-TIEGEL

J.G.Schelter & Giesecke Leipzig C1

SCHRIFTGIEßEREI UND BUCHDRUCK-
MASCHINENFABRIK

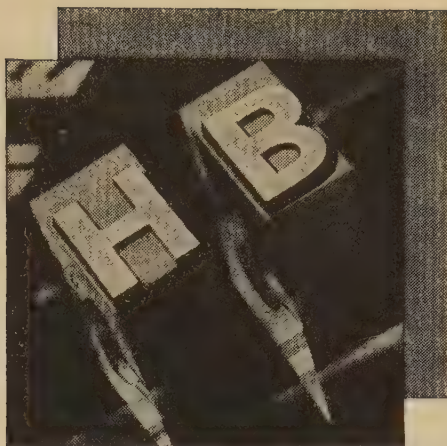
KUNSTANSTALT FÜR HOCHÄTZUNGEN

MESSINGSCHRIFTEN-
ABTEILUNG, MESSINGLINIEN-FABRIK

FACHTISCHLEREI UND
ABTEILUNG FÜR HOLZSCHRIFTEN

ZIFFERWERK- SOWIE
STANZZEUGBAU, GALVANOPLASTIK

BERTHOLD



SCHRIFTEN

nach Entwürfen erster Künstler für alle Sprachen der Welt — Handsatztypen, genau passend zu Schriften der Intertype, des Typograph und anderer Setzmaschinen — Moderne Einfassungen und Füllmaterial in bester Ausführung — Zeitgemäße Werbeschriften größerer Grade in Holz.

MESSINGLINIEN

aller Art, Messingzierat, Kreise, Ovale, Schildformen, Ecken und Klammern in reicher Auswahl und modernen Mustern, hergestellt aus harter Sonderlegierung auf patentierten Spezialmaschinen eigener Bauart.

BERTHOLDA-PRESSEN

moderne starke Schnellläufer mit 4 Rollenbahnen und 2 bzw. 3 Auftragwalzen für Papierformate 50 : 70 cm, 64 : 96 cm und 71 : 104 cm, in der Praxis bewährt bei vielen führenden Druckereien in Deutschland und im Auslande.

INTERTYPE-MATRIZEN

für Intertype- und ähnliche Setzmaschinen, hergestellt aus amerikanischer Sonderlegierung größerer Haltbarkeit und patentierter breiter Zahnung, lieferbar in zahlreichen modernen Schriftschnitten, auch nach Berthold-Originalschriften, mit dazu passenden Handsatztypen in Schriftguß.

NUMERIER-WERKE

für Flach- und Rotationsdruck, vorwärts oder rückwärts zählend, ganz aus Stahl, größte Gewähr für Zuverlässigkeit und Haltbarkeit.

H. BERTHOLD AG, BERLIN SW 61

LEIPZIG O 29, STUTTGART, WIEN V, BUDAPEST UND RIGA

OLYMPIA

Eine edle Schrift für vornehme Drucke nach
Zeichnungen von Professor C. O. Czeschka,
lieferbar in den Graden von 6 bis 84 Punkt

GENZSCH & HEYSE SCHRIFTGIESSEREI AG HAMBURG

Die Buchdruckerei Philipp von Zabern in Mainz

seit vielen Jahren Herstellerin der Drucke der Gutenberg-Gesellschaft und des Altertums-Museums

hat Werke von unvergänglichem Werte geschaffen

u. a.

Die grosse Gutenberg-Festschrift 1900

Handschriftenproben des 16. Jahrhunderts nach Strassburger Originalen (1905)

Die hochdeutschen Drucker der Reformationszeit (1905)

Die Bamberger Pfisterdrucke und die 36zeilige Bibel (1911)

Die Mainzer Ablassbriefe der Jahre 1454 und 1455 (1913)

Die Kunstdenkmäler Hessens in mehreren Bänden. - Mainzer historische Publikationen

Die von Kronberg und ihr Herrensitz

Ostasien und mittelalterliche Kunstgebilde (1902)

(Hingewiesen sei auf das „Gesamtverzeichnis der Publikationen der Gutenberg-Gesellschaft“, Seite 354-356.)

Das von maßgebenden Stellen als eines der schönsten Gesangbuchdrucke bezeichnete

Evangelische Gesangbuch für Elsass-Lothringen (1905)

Das vorliegende Gutenberg-Jahrbuch 1930

schließt als neuestes Erzeugnis bewußt an die alte gute Tradition an

Zaberndruck, Philipp von Zabern, Inhaber Franz Rutzen in Mainz

J.W. ZANDERS



PAPIERFABRIK

BERGISCHE
GLADBACH

PAPIERFABRIK

Feine Maschinenpapiere+Kartons
sowie Handpapiere+Kartons für
alle Reproduktionsverfahren

VERLANGEN SIE ANGABE VON BEZUGSQUELLEN

ZWEIGNIEDERLASSUNGEN

BERLIN S 42. RITTERSTR. 27. TEL. MORITZPL. 5756
LEIPZIG C 1. HOSPITALSTR. 27. TELEPHON 62920

MUNDUS ANTIQUA

Mit dieser neuen Schrift unseres Hauses ist das vorliegende Gutenberg-Jahrbuch gedruckt. Ihrer Schaffung liegt der Gedanke einer in aller Welt und zu Drucken für alle Welt brauchbaren modernen Weltletter zu Grunde. Die Mundus-Antiqua ist eine auf klassischer Grundlage dem Formgefühl unserer Zeit gemäß entwickelte Type. Mit ihr sollte eine über die Grotesk hinaus weiterführende Richtung eingeschlagen und heutigem Stilwillen ein neuer Ausdruck gegeben werden. Sie ist schön, edel und gut lesbar.

SCHRIFTGIESSEREI D.STEMPEL
AKTIEN-GES., FRANKFURT A-M

GEBR. HARTMANN, HALLE-AMMENDORF
DRUCKFARBENFABRIKEN



Portitzer Mühle



Duplex = Autotypie

